

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

SCUOLA DI DOTTORATO DI  
STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN  
LETTERATURE STRANIERE E SCIENZE DELLA LETTERATURA

CICLO XXV/ 2009-2010

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

*“Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein”. Arte  
e scienza nel primo romanticismo tedesco*

S.S.D. L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE  
COMPARATE

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutor: Prof.ssa Annamaria Babbi

Dottorando: Dott. Lorenzo Oropallo

## Premessa

Il dibattito concernente lo statuto delle arti e delle scienze nel mondo moderno è ancora decisamente attuale.

Sebbene negli ultimi decenni sia cambiato molto il nostro modo di considerare i vari campi del sapere, e sebbene le rivoluzioni epistemologiche novecentesche ci abbiano abituato a considerare quella del conoscere come un'attività complessa, che si richiama indirettamente a ciò che già sappiamo del mondo (o pensiamo di saperne) piuttosto che a ciò che direttamente ne ignoriamo, i paradigmi che abbiamo ereditato dal recente passato sembrano ancora lungi dall'essere sostituiti da nuove forme di conoscenza, che possano liberarci da quei paradigmi e dai pregiudizi di una tradizione millenaria nella misura in cui instaurino una nuova tradizione, una nuova consuetudine di riflessione, e un nuovo pensiero: pure, tale svolta sembra oggi inevitabile.

Sorgono tuttavia numerosi dubbi su come una simile svolta possa attuarsi, e se non sia già in corso in quelle estreme regioni del sentire comune che

reclamano a gran voce, e sempre più insistentemente, una revisione complessiva non solo dei mezzi e dei metodi della scienza ufficiale, ma anche delle sue ambizioni di definizione universale, di definizione di un universo che, tramontati i sogni di facili conquiste del secolo scorso, appare allontanarsi e sottrarsi al nostro sguardo non più vergine per recuperare proprio quella autenticità che oggi non sappiamo più conferirgli (e conferire a noi stessi), quel senso d'ignoto che ancora pervade il nostro essere, riverberandosi nell'essere cosmico di un tutto senza nome – ancora e sempre senza volto.

Ma il volto oscuro del sapere, come quello della luna, è forse destinato a restare tale fino a che non sarà possibile esplorarlo superando i limiti imposti dalla storia? O non abbiamo piuttosto iniziato a tracciarne i connotati, nella misura in cui tracciamo i limiti del nostro sapere attuale? Non è già sondare lo spazio aperto del futuro riconoscere l'angusto orizzonte del presente? A tutti i quesiti che possiamo porci c'è forse una risposta che ancora non sappiamo formulare, e formularla vuol dire allora indovinare le fattezze di ciò che saremo, a partire da ciò che sapremo essere. Essere e sapere, come sempre nella storia, si implicano vicendevolmente, e recuperare ciò che si è saputo, e si è avuto la volontà di sapere, significa oggi avere il coraggio di tornare a interrogare lo sterminato campo del possibile. È da questa premessa che si dipana così il filo dell'indagine che segue; pure, non c'è

premessa che non possa promettere più di quanto dica: dire, scrivere e pensare si premettono così a se stessi non meno di quanto ci promettano – e si ripromettano – di superarsi costantemente. Ma questa è già un'altra storia, precisamente, e rispettivamente, la storia che sapremo raccontare, la storia che sapremo riscrivere, e quella che sapremo reinventare a partire da ciò che resta del passato.

Il presente saggio, lungi dal voler esaurire la *vexata quaestio* dei rapporti tra arte e scienza in età moderna, si ripropone di fare luce su alcuni degli aspetti meno noti della questione, vale a dire, proprio quelli della sua origine, e dell'origine degli attuali paradigmi di pensiero, che, se dipendono da una storia per lo meno bimillenaria, trovano tuttavia nella grande stagione del primo romanticismo tedesco nuova linfa vitale, e vengono così a rimodellarsi fino ad assumere la configurazione che ci è familiare, e che forse un domani dovranno nuovamente perdere in favore di una visione assolutamente nuova e al contempo fin troppo antica della conoscenza.

Ho cercato pertanto di tracciare un percorso più suggestivo che obiettivo, e più descrittivo che propositivo, lasciando, è proprio il caso di dirlo, all'immaginazione il compito di trarre le conseguenze di questa ricostruzione storica.

Infatti, sebbene si discuta di sapere e di sentire, di conoscere e di intuire, di scienza, insomma, e di arte già dai tempi di Platone, è solo in pieno Novecento che il dibattito ha assunto una rinnovata centralità, dovuta certo alla volontà di cambiamento e di demistificazione della tradizione che quel secolo ha saputo esprimere; da Heisenberg a Kuhn e Foucault, da Gussdorf a Deleuze, da Heidegger a Gadamer e Derrida, solo per citare alcuni dei pensatori più arditi e scaltriti del secolo scorso, la necessità di rivedere i paradigmi acquisiti ha prodotto scoperte e innovazioni tali da costringerci ad abbandonare alcune delle nostre più solide certezze, e a pensare a soluzioni radicalmente innovative ai problemi che pone oggi l'avventura del sapere: è da queste considerazioni che parte dunque la mia argomentazione. Ma se il secolo scorso ci ha insegnato a guardare alla storia con occhio vigile e attento, quando non sospettoso, questo è perché la storia della modernità ha coinciso per molti versi con l'auto-indagine e l'auto-svelamento della modernità stessa; e la modernità occidentale, per lo meno nei suoi statuti più tenacemente attuali, è un prodotto dell'età romantica, in particolare, delle riflessioni partorite in ambito soprattutto filosofico dal primo romanticismo tedesco (e dalla cerchia di intellettuali e pensatori con cui furono costantemente in contatto i romantici).

Se l'introduzione cerca così di contestualizzare nel presente il portato speculativo della *Frühromantik*, è nei capitoli centrali che ho cercato di ri-

costruire nel complesso quella speculazione, lasciando alla conclusione il compito appunto di esplicitare, sebbene provvisoriamente, e con molta approssimazione, la situazione attuale e di suggerire, etimologicamente, una prospettiva radicalmente diversa sull'attività del conoscere.

I riferimenti principali del presente lavoro, oltre chiaramente ai testi e ai documenti originali più significativi, il cui portato è stato analizzato nel contesto della rivoluzione epistemologica romantica (mi sono soffermato in particolar modo sul periodo dell'*Athenäum*, che segna per molti versi una svolta nel panorama dell'epoca), sono stati i contributi di Gadamer, il cui celebre *Verità e metodo* ha permesso in tempi non sospetti di aprire il dibattito contemporaneo sul sapere, di Gusdorf, paziente e attento ricostruttore della storia delle scienze umane, nonché di Emilio Garroni e di Maurizio Ferraris, i cui recenti studi hanno permesso di gettare nuova luce, rispettivamente, sui rapporti tra estetica ed epistemologia in Kant e sulle origini dell'estetica come disciplina filosofica; ultimo, ma non ultimo, quello di Feyerabend, il cui attacco al metodo scientifico ha consentito di rivalutare positivamente gli apporti extra-metodici del sapere artistico.

Riferimenti minori, ma non per questo minoritari, compaiono di volta in volta nel corso dell'argomentazione.

Ho cercato di utilizzare, ove possibile, un linguaggio non troppo specialistico, e forse per questo meno vincolato a certi schemi di pensiero, e di

sintetizzare al massimo, a volte forse troppo superficialmente, alcuni passaggi che avrebbero richiesto un tempo eccessivo per venir adeguatamente indagati in questa sede.

Quanto al resto, non ho ritenuto necessario adeguare il testo a particolari criteri di edizione, segnalando in nota i riferimenti in maniera convenzionale, e concentrando successivamente tutti i testi, citati e non, in una bibliografia finale.

I miei ringraziamenti vanno *in primis* alla mia famiglia: non me ne vogliano tutti coloro che hanno a loro volta contribuito a sostenermi, praticamente o sentimentalmente, se non li cito, perché, parafrasando Novalis, nel sentimento si esplica e si confonde ogni cosa, dunque anche questo studio, questi ringraziamenti, questa stessa vita.

(Se vivessimo in un tempo in cui si credesse ingenuamente nel potere salutare e nell'«oggettività» delle arti, in cui non ci fosse una separazione fra arte e Stato, in cui le arti fossero molto limitate da mezzi fiscali e venissero apprese nelle scuole come discipline obbligatorie mentre le scienze fossero considerate collezioni di passatempi dai quali fosse lecito a ogni persona scegliere ora l'uno ora l'altro gioco, in tal caso sarebbe ovviamente altrettanto appropriato presentare le arti come scienze. Noi non viviamo però in un'epoca del genere.)

P. K. FEYERABEND



# Introduzione

## *Slittamenti di paradigma: arte come scienza*

*La verità è brutta. Noi abbiamo l'arte per non perire a causa della verità.*

F. NIETZSCHE

Nel libro X della *Repubblica*, Platone si sofferma sul ruolo che dovranno avere le arti nello stato ideale.

Non si tratta di un dialogo simile agli altri che lo hanno preceduto e a quelli che seguiranno, Platone lo sa bene, perché concerne una materia di difficile trattazione, su cui, notoriamente, le opinioni sono generalmente concordi nell'attribuire all'arte una funzione educativa fondamentale, che trae vigore dalla sua capacità di ispirare gli animi per il tramite del bello,

cioè per il tramite di ciò che, anche per Platone, rappresenta sensibilmente la verità (αλήθεια).

La prova in cui cimentarsi è inoltre resa più ardua dal fatto che le arti tutte sono accomunate dal fare riferimento alla realtà del mondo, che rispecchiano fedelmente e a cui, in ultima istanza, permettono di tornare grazie all'effetto connesso al loro esercizio. L'arte, insomma, si riferisce a se stessa. Ma in questo suo riferirsi a sé, si riferisce anche al mondo che l'ha generata. Tutto viene dall'attività dell'uomo nel mondo, e tutto ritorna ad essa (e ad esso). Il cerchio si chiude: la perfezione, nel senso classico, è raggiunta.

Come abbattere questo edificio di falsa scienza e ricondurre gli uomini al sapere autentico? Ecco l'interrogativo che percorre per intero la *Repubblica*.

Un aiuto inaspettato viene fornito però a Platone dal passato: è lui stesso a narrarcene, quando parla, per bocca di Socrate, di una “antica disputa tra la filosofia e la poesia” (παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῇ): rinfocolare questa vecchia polemica può forse fornirgli un valido pretesto per criticare e destituire di fondamento le convinzioni dei contemporanei riguardo all'arte? Può forse suggerire loro che l'arte, sebbene incarnata in belle forme, non conduce al sapere ma, per l'appunto, all'inganno della forma? Può per lo meno evidenziare questa scissione tra

forma e essenza (o tra una certa idea di forma e una certa idea di essenza) così fondamentale per il cammino anamnastico dell'anima?

Procediamo con ordine. Dopo che, nel libro III, si era discusso della necessità di ispirare i giovani alla virtù, e si era argomentato che il poeta (ποιητής), per la sua capacità di affabulare e di traviare gli animi con cattivi esempi, è da considerarsi un ingannatore di professione, Socrate aveva avuto facile gioco nel convincere l'uditorio che esistono altre forme di arte, più adatte di quella poetica, a educare al bello (che è lui stesso a far coincidere col sommo bene): ad esempio, musica e ginnastica.

A differenza della poesia, che in fondo si limita a narrare fatti che non sono più presenti, musica e ginnastica hanno invece la capacità di sensibilizzare quasi naturalmente gli animi, di sensibilizzarli in senso etimologico, di renderli sensibili, cioè, per il tramite del corpo, all'idea sovrasensibile che esse incarnano, al bello appunto, e di stimolare in particolare le due anime, rispettivamente, filosofica e irascibile, svolgendo un compito educativo che è perfettamente consono al genere di società che Platone ha in mente.

In tutto questo, al contrario, la poesia, che pure è una delle arti (τέχνα), cioè una delle attività umane, ma in senso artigianale, "tecnico", diremmo appunto noi, pur avendone smarrito il significato più profondo, non può assolvere allo stesso compito, e, anzi, la sua pratica si è dimostrata fallace e

del tutto inaffidabile, proprio perché, pur imitando così bene la realtà, pur riproducendola perfettamente, proprio per questo è del tutto incapace di coglierne l'essenza più profonda, che è celata nella misura in cui solo la dialettica filosofica è in grado invece di rivelarla.

Ciò costituisce così l'argomento centrale del libro V, dove Platone espone una delle tesi in assoluto più celebri della filosofia (della metafisica?) occidentale: si tratta della distinzione tra verità e opinione.

Se nell'educazione del cittadino alcune arti svolgono un ruolo che è fondamentale, in quanto devono indirizzarlo per il tramite dei sensi alla contemplazione dell'idea sottesa alle belle forme del mondo, è però nel contesto del dialogo maieutico che la verità (αλήθεια) può finalmente emergere e risplendere in tutto il suo fulgore, sovrastando tutte quelle false credenze (δόξαι) con cui il senso comune la confonde svilendola, banalizzandola, e banalizzando l'idea stessa, ridotta al rango di immagine del mondo.

Ecco dunque l'errore, ecco la fallacia originaria: confondere l'immagine del mondo col mondo stesso. Non è errore da poco per Platone: se è vero che il mondo è costituito di belle parvenze, di forme che possono incarnare, rappresentare nel fenomeno l'essenza dell'idea, è però anche corretto riconoscere che queste medesime forme, prese per se stesse, traviano gli animi, perché, invece di ispirarli al bello, e cioè al bene, se vengono coltivate per se stesse, se il bello viene cercato per il bello, e non per il raggiungimento

della verità, ciò conduce molto lontano dall'essenza delle cose, precisamente, tanto lontano quanto lo è una credenza dalla verità.

Di qui l'inganno, di qui il delitto di cui, pur inconsapevolmente, come aveva già chiarito Platone nello *Ione*, è reo il poeta: nell'imitare la realtà, principio di ogni arte, il poeta commette l'errore di dedicarsi alla bella forma più che non alla bella sostanza; è pur vero che egli è preso dalla mania dell'ispirazione divina, è pur vero che scrive e canta sotto dettatura, ma proprio per questo, proprio perché egli ha incosciente padronanza della memoria, gli sfugge ogni conoscenza della verità di cui la memoria è impregnata: è compito del filosofo recuperare allora dal profondo dei ricordi quel sapere che l'anima possiede già, riportarlo alla luce laddove era stato obliato. *Il compito del poeta*, parafrasando Platone, *finisce dove comincia quello del filosofo*. O anche: il compito del filosofo comincia dove finisce quello del poeta. E non è un compito facile: si tratta anzi del compito più arduo, quello dell'educazione alla verità. Il poeta, in fin dei conti, ha gioco facile nell'attrarre a sé gli animi, egli ha dalla sua l'emozione: e quale strumento è forse più potente di questo nel muovere (e nel commuovere) quegli stessi animi? Ma muoverli verso dove? Il poeta, non a caso, anche quello sommo, è cieco: egli procede, ma non sa verso dove. Egli canta, ma non sa cosa, né sa spiegarlo. Il filosofo interviene, e deve intervenire, dialetticamente: egli deve saper convincere, perché sa bene che l'apparenza è

più allettante che convincente; egli deve colpire nel profondo, per suscitare anche un solo bagliore di quella fiamma che il poeta alimenta con la potenza delle immagini; egli, insomma, deve poter usare gli stessi mezzi dei sofisti, cioè la parola, la bella parola, ma in funzione esclusiva della ricerca della verità. Senza la verità, egli si ridurrebbe appunto a sofista, cioè ad affabulatore, non diverso dal poeta.

Il rischio è alto, ma una società ideale si può forgiare solo attraverso la parola, il dialogo, il dialogo *filosofico*: la poesia deve rimanerne esclusa. Ecco la motivazione del rifiuto: il poeta, con la parola, inganna, e deve perciò esser bandito dalla città. Il poeta deve vagare, esule, ai suoi margini: potrà farvi ritorno solo allorquando, storicamente, vi farà ritorno anche il dubbio, questa volta fondamentale, sulla *verità*.

Ma quale verità ha in mente Platone? Si tratta di una verità filosofica, semplicemente dialogica? È una verità che si costituisce (e costruisce) con la parola, cioè attraverso lo stesso mezzo usato dai poeti? E perché escluderne allora proprio il poeta? Socrate chiarisce che questi resta invariabilmente legato a una data tradizione, a dati *mythoi*, nocivi per l'educazione del cittadino; nel corso del libro VI, viene poi spiegato che la vera conoscenza, cui corrisponde *una vera verità*, si raggiunge solo per mezzo della dialettica filosofica, del dialogo, cui si oppone il monologo del poeta. È nel

contesto del dialogo, e solo in tale contesto, che le false credenze possono rivelarsi per quello che sono, lasciando emergere quella verità che non è plasmata dal dialogo, ma che si ottiene nel dialogo stesso, che si fa dialogo essa stessa. Non a caso, tra mondo sensibile e mondo intelligibile c'è una netta cesura: e nemmeno una scienza matematica (qui si palesano i limiti della filosofia pitagorica) è in grado di attingere alla verità suprema, a quella conoscenza "certa ed evidente" su cui verrà costruito tutto l'edificio della scienza (e della filosofia) occidentale; no, solo la filosofia stessa, e solo per mezzo del dialogo, nel dialogo, può accertare l'*episteme*. E tuttavia l'*episteme*, apoteosi della riflessione filosofica, deve fondarsi sulla perversione della *techne*, cioè sulla fallacia del sapere artistico che rende l'arte quel che è: un sapere non riflessivo, pre-dialogico, *immaginifico*. Ecco, di nuovo: il sapere del poeta, come quello dell'artista-artigiano, non deriva da una reale conoscenza dell'essenza delle cose, egli non compie alcuna indagine, egli non dialoga, né si piega all'esigenza di usare il linguaggio come mezzo, e non come fine; se così non fosse, non ci sarebbe distinzione alcuna tra ciò che si può pensare e la realtà, immaginare sarebbe intuire (la verità): insomma, la fine della filosofia (e l'inizio della poesia?). Kant non avrebbe potuto fondare ogni sapere sulla percezione direzionata dall'intelletto, Hegel non avrebbe potuto decretare la fine dell'arte col trionfo della coscienza assoluta. Eppure, senza *episteme* nessuna *epistemo-*

*logia*: il passo tra conoscenza e dialogo (sulla conoscenza) è davvero breve, anzi, esso era già stato compiuto da Platone. Tuttavia, sarà solo nel corso dell'Ottocento che la scienza moderna rivendicherà il possesso della verità, riattualizzando al contempo quel *dialogo* su di essa che è in fondo dialogo di dialogo, un dialogo sul dialogo del libro VI della *Repubblica*.

Si direbbe, a questo punto, che la storia di arte e scienza inizi qui (o, meglio, che essa *finisca* qui): se *episteme* e *techne* sono separate *a principio*, se esse sono inconciliabili nel principio, se il sapere principia nel dialogo e giunge solo attraverso di esso alla verità, quale sarà mai il ruolo che potrà rivendicare, anche in età moderna, l'arte come tale? L'arte moderna potrà infatti costituirsi come tale, come, cioè, arte della modernità, solo a partire da una ripresa e una rielaborazione profonda della propria storia, della propria origine. Ma rielaborare la propria storia non vorrà dire anche riscriverla: vorrà dire, piuttosto, avvicinare a sé quella verità il cui possesso le era stato negato più di duemila anni prima. Vorrà dire destituire la storia, pur di recuperare ciò che la storia ha diviso: poiché ciò che la storia ha diviso, a partire da Platone, sarà ciò che la storia della modernità cercherà di riunire a partire dall'opera della *Frühromantik*.

È stato forse Heidegger il primo a riscoprire, a ridosso della svolta epistemologica di inizio secolo, il ruolo di un'autentica arte moderna nei con-



fronti della scienza: non quello di servirla, non quello di emularne i risultati nell'indagine della natura, ma quello di sfidarla sul suo proprio terreno, di recuperare, anzi, un terreno comune su cui sfidarla con tutte le armi in suo possesso. Tale recupero, allora, non poteva se non cominciare da una ridiscussione di Platone: è in tale contesto, infatti, che l'arte poteva venir reinterpretata nei suoi fondamenti. La poesia come “casa dell'Essere” e “suprema necessità”, l'arte come “gioco” che esula dal gioco delle facoltà di kantiana memoria (ma anche che matura e si sviluppa ben oltre lo stadio infantile dello spirito universale, oltre, cioè, i limiti imposti da Hegel), fungono così da introduzione a una più profonda indagine sugli statuti dell'arte che verrà effettuata soltanto nel corso della seconda metà del Novecento.

Nel pensiero di Heidegger, infatti, l'arte – e la poesia – ritrova il suo posto nel pensiero stesso, un “pensiero poetante”, che si spinge oltre il limite stabilito da Platone allorché riduce il poeta a semplice imitatore della realtà, o, peggio ancora, a manipolatore di immagini, di immagini del mondo che, diversamente dalle idee, perfette, sempiterne, ne riflettono invece ciò che è impuro e caduco, rivelandosi a loro volta quali ombre di una verità che è bensì celata, ma solo a uno sguardo non sufficientemente attento, o, meglio, non sufficientemente addestrato dalla speculazione filosofica a discernere il vero dal falso, la copia dall'originale, l'origine stessa dal prodotto, dallo scarto (del pensiero): l'arte è uno scarto del pensiero (l'arte

scarta il pensiero), perciò è pericolosa, perciò va espulsa, insieme a quanti la praticano, dalla comunità ideale. È ben vero che però la poesia può assolvere a un compito educativo fondamentale, purché debitamente istruita: è in questo senso, allora, che la recupererà ad esempio Schiller, assegnandole il ruolo supremo di educatrice dell'umanità e riunendola significativamente a quella filosofia – a quel pensiero – da cui sembrava esser stata bandita una volta per tutte. Non dissimile è la posizione di Hölderlin: nel mondo lacerato da forze in perenne conflitto, da potenze contrastanti, e in cui il pensiero, stavolta, vaga ramingo e alieno a se stesso, non più sufficiente a se stesso, la poesia può allora tornare a svolgere la funzione di conciliatrice degli opposti, di sintesi e insieme di nuovo inizio:

Si conferisce così alla poesia una dignità superiore, e ridiventa alla fine ciò che era all'inizio – *educatrice dell'umanità*; infatti la filosofia e la storia scompariranno, e solo l'arte poetica sopravviverà a ogni scienza e a ogni altra arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> F. HÖLDERLIN, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano, SE, 1987, *Appendice (Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco)*, p. 166. Per una trattazione approfondita della questione dell'attribuzione dello scritto, che forse non è ancora stata risolta definitivamente, si veda P. EURON, *Hegel e "Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco". Il progetto filosofico romantico*, Torino, Copyrid, 2007.

Se bisogna prestar fede a Heidegger, riscopritore di Hölderlin, è precisamente nel linguaggio che si situa lo scarto ontico-ontologico, è nel linguaggio *poetico* che però l'Essere dimora, e si lascia comprendere e ricomprendere, di là da qualsiasi scissione, non elevando la poesia al pensiero, ma riconducendo questo a quella. "Il pensiero, lo scarto della poesia", sembra voler dire Hölderlin nell'interpretazione di Heidegger: "l'Essere che risplende nel linguaggio", sembra rispondergli Heidegger stesso. L'Essere che è nel linguaggio: non è forse questa una blasfemia anti-platonica? Come può il linguaggio ospitare l'Essere, se questo si palesa solo attraverso il linguaggio, se questo però esula dal linguaggio nella misura in cui l'essenza è diversa dalla forma delle cose? Confondere la parola con la cosa: una follia tipicamente e topicamente post-classica, come ha dimostrato Foucault.

Cosa implica allora rinvenire, nella poesia di Hölderlin, una tensione al superamento palinogenetico delle differenze sostanziali che si oppone all'intelligibilità dell'unica sostanza di platonica memoria, così come all'impossibile duplicità della sostanza stessa, della verità? Cosa implica rinvenirlo in piena età moderna, durante il periodo di massima affermazione di una scienza a sua volta moderna? "La scienza non pensa", ha affermato e scritto Heidegger: paradosso (*para-doxa*) dei paradossi, (forse, è proprio il caso di dirlo, *kata ousian*, e non *kata doxan*), l'arte sembra voler-

si scrollare di dosso il peso di due millenni di esilio per tornare a ricoprire quel ruolo che la scienza le aveva sottratto: per farlo compiutamente, necessiterà però ancora di fronteggiare la scienza non solo a livello tradizionale, ma, prima di tutto, a livello teorico.

La scienza, infatti, non è, speculativamente, inerme: le sue pretese non sono senza fondamento, dal momento che il fondamento della scienza è per l'appunto la ricerca della verità certa, anche quando non del tutto evidente, dell'*episteme*, insomma. Tuttavia, la scienza si presenterà inerme *storicamente*: è il caso dell'epistemologia foucaultiana.

L'*episteme* classica (ma Foucault ha in mente il classicismo francese) si fonda sulla somiglianza: tra linguaggio e cose c'è un nesso profondo, inscindibile, che permette di cogliere nel linguaggio stesso la struttura, l'ordine della realtà, così com'è costituito, senza mediazione, perché interpretare, in senso classico, non vuol dire applicare una *ratio* al mondo, come se questo fosse altro da quella stessa *ratio*, bensì, proprio in quanto è il mondo *in primis* a presentarsi nei termini di un ordine matematico, significa anzitutto ri-conoscere tale ordine che è insito nel disordine dei fenomeni. I fenomeni, anzi, pur presentandosi apparentemente scollegati tra di loro, senza nesso, rispondono al contrario a un'istanza conoscitiva fondamentale, che li coglie secondo una "griglia", uno schema di pensiero che riflette lo schema geometrico del mondo.

Ecco perché, in età classica, la matematizzazione del mondo, la sua riduzione a ordine matematico, assoluto, ma immanente, si esprime per l'appunto in una *mathesis*, una *mathesis universalis*, cioè una scienza che ingloba al suo interno tutto il sapere, perché questo non ha e non può avere altra formalizzazione che quella matematica, né altra rappresentazione che quella geometrica. La cosa, in altre parole, risponde a un ordine superiore che un sapere superiore può cogliere come tale, perché il sapere stesso, il pensiero stesso, risponde al medesimo ordine. Ne è un riflesso, non un'ombra: l'uomo classico è uscito dalla caverna platonica, e si ritiene depositario di una conoscenza davvero universale.

Leibniz, non a caso, può allora superare l'*impasse* cartesiano, cioè la duplicità della sostanza, presupposto del diagramma (dia-gramma), elaborando un'algebra tanto sostanziale quanto unica e uni-forme, un'algebra delle forme, appunto, una *monadologia*, che riflette un'algebra superiore del pensiero.

Numerare, in senso classico, equivale a nominare, e il nome, a sua volta, riconduce al numero, alla posizione delle cose nella tavola tassonomica della realtà: questo non perché si ordini l'esistente secondo un modello che gli è estraneo, che modelli l'Essere e lo riduca a modello, ma perché, al contrario, l'Essere stesso, l'Essere che è nel nome, cioè nel linguaggio, è il modello. È il modello quasi in senso platonico, ma in una prospettiva deforma-

ta: la realtà non è più copia di un'idea (l'arte non è più copia di una copia), piuttosto, l'Essere non si distingue da ciò che lo rappresenta, anzi l'Essere stesso si rappresenta im-mediatamente nel linguaggio, senza necessitare di passaggi intermedi. Ecco perché, nel mondo classico, il linguaggio, secondo Foucault, può presentarsi come strumento di classificazione universale: non tanto e non solo perché riflette l'ordine delle cose, perché ne distingue e ne organizza le rappresentazioni, ma perché esso stesso si è fatto rappresentazione, ma rappresentazione universale, rappresentazione delle rappresentazioni, vertice di un turbinoso fluire degli eventi che si estrinsecano in tutta la loro potenza significativa solo e solamente in quanto ne sono plasmati, ne sono nominati; il nome è nome dell'Essere, e l'Essere si dà soltanto in quanto nome, in quanto linguaggio che è allora linguaggio anzitutto delle cose. Alla base della realtà non c'è un atto di distinzione, non c'è volontà critica (non c'è *krinein*): c'è soltanto il *continuum* delle rappresentazioni di cui il linguaggio è una piega, non un'etichetta.

Al linguaggio, al linguaggio dell'Essere delle cose, corrisponde così una e una sola *episteme*: è l'*episteme* del linguaggio. Ma così come l'età classica esprime una propria *episteme*, una propria verità, che è unica e caratteristica (che è *characteristica*), l'età moderna, che si origina da una falla nel sistema del linguaggio, cioè nel sistema della realtà stessa, ne esprime un'altra, diversa e inconciliabile: diversa, perché prodotto di una rottura, e

inconciliabile, in quanto non può più conciliarsi anzitutto con una realtà data.<sup>2</sup> L'*episteme* dell'età moderna, anzi, è tale che deve darsi, deve auto-prodursi, sviluppando un linguaggio che è più strumento che momento di verità: e la verità, allora, si scompone in una miriade di suoni dissonanti, in un arcobaleno di luci distinte sebbene complementari, che illuminano scorci di un mondo che è sfuggito alle griglie concettuali che sembravano averlo ingabbiato una volta per tutte.

Non a caso, per i romantici il linguaggio non è più semplice segno, bensì simbolo: esso non rappresenta più l'insieme, la totalità degli eventi, piuttosto

---

<sup>2</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967; a pagina 185 si legga: «In una cultura e a un momento preciso, non esiste che una sola *episteme*, la quale definisca le condizioni di possibilità di ogni sapere: sia quello che si manifesta in una teoria, sia quello che è silenziosamente investito in una pratica». Ciò che evidentemente Foucault vuole suggerire, specie in un'epoca, come quella dell'apogeo dello strutturalismo, in cui torna prepotentemente alla ribalta una concezione positivista del sapere, è che, al contrario, il sapere si articola storicamente, cioè in maniera relativa al contesto culturale che l'ha prodotto, e non può ambire a cogliere super-storicamente la totalità del mondo fenomenico, perché questa risponde attivamente all'osservatore, determinando una spirale interpretativa in cui è coinvolto tanto il soggetto osservante che l'oggetto osservato (nonché l'atto stesso dell'osservazione).

sto, vi allude senza mai potervi accedere. Il linguaggio, in quanto *symbolon*, è anzi rappresentazione di se stesso:

Nel parlare e nello scrivere accade in realtà qualcosa di folle; il vero dialogo è un semplice gioco di parole. L'errore ridicolo sta però nel meravigliarsi che la gente creda – di parlare per le cose. Nessuno sa che la peculiarità del linguaggio è proprio quella di preoccuparsi soltanto di se stesso.<sup>3</sup>

Così Novalis. L'“algebrizzazione” di cui pure parlano lui e Friedrich Schlegel, l'algebrizzazione che diventa sinonimo della “romantizzazione” del mondo, non ha più nulla a che fare con la rappresentazione del mondo: essa ne diviene anzi una forma d'interpretazione, che dipende dal soggetto nella misura in cui questi coglie la realtà simbolicamente, come organismo, e non come macchina. Il meccanicismo newtoniano viene rovesciato, il paradigma della natura come macchina superato, in favore di una visione assoluta della realtà in cui linguaggio e cosa non coincidono più perfettamente, ma rinviano l'uno all'altra magicamente e misticamente: “Magie” e “Mystizismus” sono anzi le parole d'ordine della filosofia schlegeliana, e l'assoluto del linguaggio prelude già alla svolta idealistica di Hegel.

---

<sup>3</sup> NOVALIS, *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, *Monologo*.



Non a caso, secondo Foucault, l'*episteme* moderna è caratterizzata proprio dal ritorno in auge del linguaggio: non del linguaggio in senso classico, però, cioè non del linguaggio in quanto macchina del pensiero, piuttosto, del linguaggio come essenza del pensiero, non sua struttura portante, ma sua espressione. Esprimere il pensiero non vuol più dire esprimere attraverso di esso l'Essere del mondo, il linguaggio non è più una finestra sul mondo: al linguaggio come strumento si è sostituito infatti il linguaggio come oggetto, ma oggetto misterioso, che ha vita propria, che ha un pensiero proprio, che *si* esprime, e che solo lo strutturalismo, in pieno Novecento, cercherà di ridurre ancora una volta a grimaldello con cui forzare la serratura del senso, dimenticando che non è il senso a esplicarsi per il tramite del linguaggio, piuttosto, è il linguaggio stesso a forzare i limiti del senso (come intuirà precocemente Roland Barthes).

Romanticismo e modernità allora coincidono? La ricerca dell'uno si ripercuote sull'altro? L'*episteme* dell'uno condiziona quella dell'altro? O non c'è invece una differenza sostanziale, una differenza nella sostanza della realtà, nella sua concezione, oltre che in quella della verità, che incarna verità diverse, sebbene imparentate?

La tesi di Gusdorf, a questo proposito, è che alla storia della scienza, alla storia di una certa scienza, moderna, vada sostituita una storia del pensiero, una storia della storia stessa, della storia che si fa pensiero e di un pensiero

che si coglie come storia.<sup>4</sup> In questo senso, parlare dell'essenza del romanticismo come di un "rinnovamento" (*renouvellement*) della verità, significa anche parlare di una "ri-narrazione" della verità, cioè della verità come narrazione (forse come "grande narrazione", o "metanarrazione", nella terminologia postmoderna introdotta da Lyotard? E che tipo di narrazione è la verità? Una narrazione storica? Metastorica? Forse metastorica in quanto storica?).

*La verità come racconto:* l'epistemologia, che, secondo Gusdorf, viene subordinata, in età romantica, all'ontologia. Ma non è il racconto, il *mythos*, precisamente ciò che Platone riteneva di pertinenza dei poeti, non certo del filosofo? Non è l'arte un racconto, un prodotto della storia? O piuttosto la storia un racconto dell'arte? E che cos'è allora l'arte? Si chiederà non a caso il Novecento (e la domanda connessa sarà: qual è la verità?).

Recuperando il pensiero dei romantici, Gadamer potrà, nel pieno del dibattito sulle scienze umane, sulla scienza stessa, rivendicare i diritti dell'arte nei confronti della scienza. Nei confronti di una scienza che, da Galileo a Comte, da Newton a Darwin, si era costituita nel corso dei primi

---

<sup>4</sup> Cfr. G. GUSDORF, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1966-1985; si vedano in particolare i voll. I: *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, IX: *Fondements du savoir romantique*, X: *Du néant à Dieu dans le savoir romantique* e XII: *Le savoir romantique de la nature*.

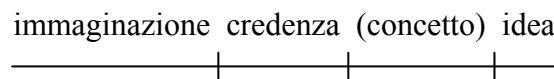
secoli dell'età moderna quale metadiscorso sulla realtà, quale paradigma unico della verità. Tuttavia, suggerirà Gadamer, rievocando Heisenberg, ma anche Schleiermacher, a una scienza positiva, che concepisce il mondo nei termini (baconiani) di una natura come oggetto che può venir conosciuta e studiata secondo un metodo, assoluto e universale, si è sostituita finalmente una scienza che ha fondamento nel soggetto, e che riconosce al soggetto un primato e una centralità innegabili: all'epistemologia si è insomma sostituita un'ermeneutica. Epistemologia-ontologia-ermeneutica: il cammino del pensiero moderno, a partire dal romanticismo, sembra inverso a quello della storia. Inverso a quello di una storia che si è sempre concepita, da Platone in avanti, come storia della conoscenza, quando il sentiero verso una conoscenza-come-storia era già stato aperto da Platone stesso. Ed ecco, da una scienza della conoscenza, da una scienza dell'arte, non è forse breve il passo a un'*arte della scienza*?

Filosofia della scienza, epistemologia: non c'è nulla di più lontano da Platone (e di più vicino a lui). Nel pensiero platonico, è vero, poesia e filosofia si contrappongono: l'una è un'arte, l'altra scienza. L'una è credenza, l'altra verità. Ma non c'è forse un nesso profondo, ancorché inscindibile, tra l'una e l'altra? Non usa forse la scienza i metodi dell'arte, non è l'arte a sua volta una forma del sapere? Il dibattito tra Popper e Feyerabend non ha

altro merito che questo. In fondo, tutto è metafisica, come secondo Popper, cioè tutto è credenza, anzi, tra metafisica e scienza non c'è che un sottile confine metodologico: anche questo però è destinato a cadere nel momento in cui, con Feyerabend, la scienza viene ridotta al rango di un'arte.

Ma non c'è forse un malinteso, uno stravolgimento silenzioso ancorché effettivo del pensiero platonico, in questo gioco senza fine di travestimenti della verità? Una latente consapevolezza d'ignoto, una costante fuga dal centro di gravità del sapere, della storia, del pensiero?

Si torni ancora al libro VI della *Repubblica*. Nel distinguere tra mondo sensibile e mondo intelligibile, tra ciò che pertiene alla poesia e ciò che è dominio esclusivo della filosofia, Socrate traccia una linea, che suddivide come di seguito:



Ora, da Platone a Kant, da Aristotele a Hegel, non c'è più longeva e lucida convenzione del pensiero occidentale: ritenere che *arte* e *scienza*, in quanto fondate sull'immaginazione la prima, sul concetto la seconda, siano insieme distinte e complementari, antitetiche e reciprocamente integranti. Anzi, che la poesia sia il sommo dell'arte, perché ne coglie l'essenza im-

maginifica portandola al parossismo, e che la filosofia lo sia della scienza, perché ne eleva i concetti a paradigma ontologico. Ontologia ed epistemologia, Essere e conoscenza, divergono pur restando intimamente connessi. Conoscenza ed Essere, storicamente, si respingono, pur cercandosi l'un l'altra senza mai trovarsi. Essi sono, insieme, l'alba e il tramonto del pensiero; essi sono, disgiunti, l'apoteosi e il declino della storia.

Ma c'è un momento della storia in cui poesia e filosofia, scienza e arte, pur nell'intreccio senza soluzione di continuità della nostra tradizione, sono state abbastanza vicine da stravolgere l'ordine prestabilito del pensiero; nel pensiero dei romantici, la linea platonica si ripiega su se stessa: arti e scienze si dispongono in forma di circolo, ai cui estremi si fronteggiano poesia e filosofia, al cui centro si articolano differenze e analogie. Il centro del sapere, per una particolare piega degli eventi, un'imprevista congiuntura spazio-temporale ricolma d'ironia e paradosso, si fa periferia: e si riguarda allora a Platone, stavolta con un occhio più socratico di Socrate stesso. Tirare nuovamente i dadi è impossibile: si può però contestarne il risultato fino a che un nuovo mondo si palesi, appena varcata la soglia della caverna.

# Capitolo I

## *Preliminari sul linguaggio della Frühromantik*

Es giebt keine ganz reine  $\pi$  [Poesie] oder  $\phi$  [Philosophie].

F. SCHLEGEL

Secondo la *vulgata* corrente, il primo romanticismo tedesco è erede di una precisa tradizione di pensiero che risale perlomeno a Herder; attraverso la mediazione kantiana, questa sarebbe confluita, insieme a quella di matrice baumgartiana, nell'estetica di Schiller, il quale a sua volta l'avrebbe rielaborata consegnandola finalmente ai *Frühromantiker* e ai primi idealisti.

L'uso di termini specifici della filosofia tedesca del Settecento, da parte dei romantici, quali ad esempio “Ästhetik” e “Poesie”, ma anche “Wissenschaft” o “Neue Mythologie”, è senza dubbio emblematico, né si può ignorare la fondamentale ambiguità dei romantici stessi, la cui speculazione,

lungi dal fissarsi in una forma precisa o dal concentrarsi su di un tema specifico, sembra spesso divagare e dibattersi tra le posizioni più disparate (come nel caso di Friedrich Schlegel o di Novalis).

In un certo qual modo, tutto ciò è frutto di una esplicita presa di posizione dei romantici a favore di un pensiero anti-sistematico, tuttavia, è anche il risultato di quella separazione dei saperi, di quella distinzione concettuale, prima che istituzionale, tra le discipline che si può far risalire all'età romantica, sebbene sia proprio in tale epoca che si è tentato per la prima volta di superare una tradizione di pensiero ben più antica – e ben più consolidata – come quella classica.

Non è un caso, allora, che così come una certa tradizione moderna si è sviluppata a partire dall'età romantica, allo stesso modo questa si sia originata da un confronto diretto con l'eredità classica, la cui assimilazione e rielaborazione fornirà allora l'autentico sostrato a tutto l'insieme delle riflessioni partorite in tale contesto. È appunto in tale contesto, perciò, che il romanticismo acquisisce una rilevanza e una peculiarità innegabili, ed è sullo sfondo di quel confronto con l'antico che va rintracciata nella *Frühromantik* l'origine dei paradigmi di pensiero tipici della modernità.

“Antichità” e “modernità”, “classicismo” e “romanticismo” si caricano anzi di significato solo ed esclusivamente in relazione gli uni agli altri, di-

segnando l'orizzonte della storia non meno che il percorso degli eventi, che si susseguono fino a costituire la storia che li ha generati.

Se così la storia e la modernità sono un prodotto dell'età romantica, questa si pone imprescindibilmente a fondamento della nostra epoca, e ci costringe a confrontarci, volenti o nolenti, con una tradizione che ci ha plasmata nella misura in cui è stata a sua volta plasmata da nient'altro che dalla storia stessa.

La storia: è stato forse Herder il primo a rivalutarla, in età moderna, in senso filosofico e in chiave anti-illuministica.

Ciò è senz'altro vero, e, anzi, l'apporto herderiano è stato di fondamentale importanza per lo sviluppo del primo romanticismo tedesco: non a caso, a Herder sono stati dedicati negli ultimi decenni studi rilevanti, che ne hanno messo in risalto il contributo speculativo inserendolo nel più ampio dibattito sulla nuova mitologia (*Mythos-Debatte*).

Lo sviluppo di una coscienza temporale, di una consapevolezza artistica senza precedenti e di una concezione radicalmente diversa dell'antico segnano infatti tutti quanti l'avvento di una visione del mondo profondamente originale che si afferma alle soglie dell'età moderna, determinandone in un certo senso la nascita nella stessa misura in cui viene ad esserne determinata.



Ciò è stato messo a fuoco con molta dovizia di particolari ad esempio da Jauss, che in una serie di saggi dal tono provocatorio ha rilevato, al contempo, l'inconsistenza di una supposta novità assoluta dei moderni rispetto ai classici ma anche la reale presa di distanza degli stessi moderni dalla tradizione, che viene così investita di una serie di significati che, stagliandosi sullo sfondo di un mutamento decisivo nella cultura storica dell'epoca, ne riflettono per davvero il carattere originale e innovativo. Non si tratta, però, secondo Jauss, di un circolo vizioso: se la modernità romantica si origina da una visione reazionaria della storia, che si oppone consapevolmente a quella progressista degli *idéologues* francesi, i concetti di cui fa uso per affermarsi contro l'imperante livellamento culturale imposto dall'Illuminismo sono forse più debitori di una sommessa rivendicazione razionalista di quanto non si creda.<sup>1</sup>

È da qui, d'altronde, e non certo dalle più superficiali critiche alla ragione ideologica che prende avvio il movimento culturale romantico: è dall'affermazione di un pensiero positivo, scienziato (ma non scientifico) che trae ispirazione per inaugurare una svolta nella storia del sapere, è da

---

<sup>1</sup> Si vedano, tra tutti, i saggi *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della Modernità* e *La replica di Schlegel e di Schiller alla Querelle des Anciens et des Modernes*, in H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 37-89 e 90-128.

un'aperta condanna delle differenze culturali che ottiene materiale di studio storico, ed è infine dal diffondersi di un pensiero improntato alla ricostruzione ideale del passato che sviluppa una filologia attenta alle sottigliezze del linguaggio.

In questo senso, Jauss coglie nel segno quando denuncia che “novità” e “modernità” sono termini già adottati in età classica, e che quindi designano, paradossalmente, concetti antichi, tuttavia, il contesto in cui vengono riutilizzati, l'orizzonte d'attesa su cui si stagliano, risultano in ultima istanza maggiormente reattivi e disposti ad accoglierne il portato di quanto non lo fosse stato il passato.

È nell'ambito di tale rielaborazione e riappropriazione della tradizione che muovono perciò i primi passi i romantici, ed è nell'alveo di un idealismo correttamente inteso che vanno fatti riconfluire tutti i loro sforzi di superare una data tradizione di pensiero.

Se in un certo senso il 1766 è l'anno che segna il culmine della *Querelle des Anciens et des Modernes*, con il dibattito tra Winckelmann e Lessing sul gruppo scultoreo del Laocoonte, le origini del confronto tra moderni e antichi va fatto risalire per lo meno all'inizio del Settecento.

È in tale epoca che compaiono infatti i primi studi di una certa rilevanza concernenti lo statuto moderno delle arti, che vengono rivalutate

nell'ambito di una ridiscussione complessiva delle categorie estetiche tradizionali.

L'opera critica degli svizzeri Bodmer e Breitinger è, in questo senso, emblematica, perché permette di reperire i fondamenti di tutto il successivo dibattito sull'essenza dell'arte poetica: di "arte poetica" (*Dichtkunst*), gli svizzeri discutono ancora in una prospettiva prevalentemente classicista, ma che comincia a mostrare i limiti della precettistica formale. Non a caso, se nel 1740 Breitinger pubblica la sua *Kritische Dichtkunst*, nel 1730 era già apparso il saggio di Gottsched (*Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*), nel quale veniva chiaramente rilevata la necessità, per le forme dell'arte, di adeguarsi ai singoli caratteri nazionali, seppure nel pieno rispetto dei canoni classici.

In tale ambito, fa la sua comparsa anche un termine che avrà poi un'enorme importanza per i romantici, ma che, nel contesto della prima metà del secolo, si affaccia ancora timidamente nelle dissertazioni ufficiali: si tratta dell'immaginazione (*Einbildungskraft*), che, correttamente intesa, concerne non tanto le immagini (*Bilder*), quanto piuttosto la capacità (*Kraft*) di formarne. A questa facoltà, e in questa accezione, farà più tardi appello Fichte nel suo tentativo di rielaborare la filosofia trascendentale kantiana fondandola, non a caso, su di un processo di autopoiesi soggettiva della realtà fenomenica. Indubbiamente, l'immaginazione, a partire perlo-

meno da Tetens, assume infatti un ruolo sempre più centrale, sebbene sia proprio questi a contrapporla ancora alla percezione sensibile e ad anteporle, quale capacità creativa primaria, quella poetica (*Dichtkraft*).

Ad ogni modo, mentre ancora nel 1746 le ultime resistenze delle poetiche classiciste si compendiano, in Francia, nell'opera di Charles Batteux *Les beaux-arts réduits à un même principe*, che recepisce comunque le istanze unificatrici sempre più diffuse nel campo della critica, in ambito inglese e tedesco il dibattito sulla natura dell'arte segue percorsi propri, che sfoceranno nella comune esperienza romantica.

Ha fatto notare acutamente Blumenberg, infatti, che è proprio nel contesto delle discussioni critiche del primo Settecento che, diversamente da quanto si penserebbe, il lessico filosofico di derivazione classica viene profondamente rielaborato, reinnestando le categorie di pensiero platoniche sul corpo di una tradizione fondamentalmente aristotelica.<sup>2</sup> Ciò spiega perché, pur rifacendosi a convenzioni quasi millenarie, le poetiche classiciste abbiano offerto il fianco agli assalti della critica romantica, che, forte a questo punto di strumenti concettuali ben più raffinati, è riuscita con facilità a mettere in questione i paradigmi dell'epoca, rivoluzionando completamente

---

<sup>2</sup> Cfr. il saggio in questione "*Mimesi della natura*". *Sulla preistoria dell'idea dell'uomo creativo*, in H. BLUMENBERG, *Le realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 50-84.

non tanto e non solo l'intero campo delle regole di composizione poetica, ma anche l'insieme delle conoscenze acquisite. Lo stravolgimento del concetto di "imitazione" o "mimesi", ad esempio, operato sommessamente fino all'esplicita rivendicazione di Karl Philipp Moritz,<sup>3</sup> ben si presta a rappresentare lo sforzo compiuto da tutto il secolo in direzione di una revisione sostanziale dell'eredità classica. È in questo senso che va intesa l'insistenza su una *natura naturans*, principio creativo analogo a quello divino, opposta alla *natura naturata* dei classicisti, che, rifacendosi appunto a un'interpretazione aristotelica di Platone, tralasciano completamente quella plotiniana, non a caso ripresa proprio dai primi romantici.

Ma è dunque esclusivamente in campo artistico che si matura la proposta primoromantica, è da una riconcezione dell'arte poetica che trae vigore la sua critica degli istituti tradizionali? E su quali temi specifici si concentra la sua attenzione e la sua riflessione, su quali concetti e su quali oggetti particolari?

Senza dubbio, sebbene la cultura tedesca del Settecento sia percorsa da correnti di pensiero accomunate dal fare riferimento alla tradizione platonica, alternativa a quella aristotelica, e sebbene nel rielaborarla si tradiscano le velleità anti-convenzionaliste di buona parte dell'*élite* intellettuale

---

<sup>3</sup> Si veda il suo saggio del 1788 *Über die bildende Nachahmung des Schönes* (*Sull'imitazione creatrice del bello*).

dell'epoca, alcuni termini propri della filosofia classica penetrano prepotentemente nel dibattito intorno alla metà del secolo, determinando una svolta di proporzioni epocali che non tarderà a dare luogo allo sviluppo del romanticismo e dell'idealismo. L'istanza creativa originaria del "genio" (*Genie*), la centralità del "sentimento" (*Gefühl*) soggettivo diventano, da Hamann in avanti, elementi ricorrenti nello scenario tanto artistico che filosofico, e tanto di più quanto maggiormente ne viene avvertita la supposta novità rispetto alla terminologia adottata dai classicisti. A tutti gli effetti, è proprio contro i classicisti, e non contro i classici, che si scagliano a più riprese i romantici, la cui conoscenza filologica e archeologica del passato si dimostra estremamente approfondita.

Se nel 1750 e nel 1758 Baumgarten, allievo di Wolff, a sua volta allievo di Leibniz, battezza con la sua opera omonima una nuova scienza filosofica, l'estetica (*Ästhetik*), è solo a partire da Kant che questa assume però un ruolo centrale nel dibattito sull'arte, dal momento che Baumgarten stesso, pur consapevole della novità della disciplina (che tuttavia si richiama indirettamente all'*aisthesis* antica), la subordina ancora alla logica, "sorella maggiore" dell'estetica e di rango filosofico. Non a caso, pur presentandosi quale teoria delle belle arti, l'estetica, nell'esposizione di Baumgarten, ricopre anche una funzione gnoseologica, inferiore a quella della logica, e dunque non attinente al sapere, ma che le permette di costituirsi come sape-

re *sui generis*. Il bello, da Baumgarten in avanti, rivendica una propria autonomia conoscitiva, una verità, cioè, che non è ancora opposta a quella della scienza, ma che, incarnando platonicamente nell'idea il vero dell'idea stessa, non tarderà a produrre un intero campo di speculazione avente per oggetto specifico non più il sapere, ma *il sapere come arte*.

Ripresa e ri-attualizzazione del classico in chiave anti-illuministica, appello all'arte e alla capacità creativa dell'immaginazione, nonché attribuzione all'arte di uno statuto, anche conoscitivo, autonomo: ecco la base di partenza della riflessione romantica.

Tuttavia, come si è detto, la riflessione romantica subisce anche gli influssi formativi di Herder, Kant, Schiller e Fichte, la cui influenza nella seconda metà del secolo diviene preponderante, determinando un complessivo spostamento degli interessi speculativi, che passano dall'indagine sulla natura della poesia alla ricerca dell'essenza della conoscenza, e che rimiscolano finalmente tra di loro i campi disciplinari fino a che un nuovo ordine dei saperi, alla fine, verrà costituito e costruito non sulle macerie, ma sulle stesse fondamenta su cui poggiava una misconosciuta tradizione classica.

Come ha messo in luce Manfred Frank nel suo noto studio sul tema, è da un rinnovato interesse per la classicità e la sua visione del mondo che pren-

dono spunto, a distanza di molti anni, Herder e poi Friedrich Schlegel per riaprire il dibattito sulla condizione del presente.<sup>4</sup>

Se la concezione ideale del passato classico proposta da Goethe sfocia in un breve ma intenso sodalizio poetico con Schiller, e nell'elaborazione di una nuova poetica classicista, questa volta meno dipendente da convenzioni retoriche ma cionondimeno prodotto di una retorica di ispirazione illuminista, è Herder a concepire e a denunciare, sulla scorta dei tentativi precedenti di conciliare la tradizione classica con quelle nazionali, la distanza incolmabile tra il mondo antico e quello moderno.

Il suo saggio del 1767 *Vom neuern Gebrauch der Mythologie* (*Sul nuovo uso della mitologia*) si muove già in questa direzione, rilevando la mancanza, in età moderna, di una mitologia che possa fungere, per i tedeschi, da elemento unificante a livello nazionale, come lo era stata quella classica per i Greci. Una nuova mitologia moderna, però, è possibile per Herder quale creazione intenzionale, che fonda insieme lo “spirito di riduzione” proprio dell'analisi filosofica e lo “spirito di finzione” della poesia: compendiando prematuramente gli esiti dell'indagine settecentesca sugli statuti dell'arte, Herder giunge così a riproporre quella dicotomia tra “poesia” (*Poesie*) e “filosofia” (*Philosophie*) che prefigura già il più maturo discorso romanti-

---

<sup>4</sup> Si veda M. FRANK, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Torino, Einaudi, 1994, in particolare i capitoli V, VI e VII.



co, e che, cionondimeno, offre ai romantici stessi una via di uscita da quello che sarà l'*aut aut* kantiano tra sapere e sentire.

Non a caso, nelle *Selve critiche* del 1769 Herder torna ancora sulla “scienza o arte del bello”, in cui ormai individua i fondamenti di una nuova riflessione filosofica che faccia uso dell’emancipazione concettuale del bello artistico per sollevare la questione dell’essenza dell’arte stessa; ecco perché, pur non risolvendo il problema posto dall’essenza del bello, Herder è in grado di proporre una distinzione tra poesia colta e popolare, o, più tardi, tra una poesia naturale (*Naturpoesie*) e una artificiale (*Kunstpoesie*), la cui denominazione riflette l’avvenuta identificazione tra “arte” (*Kunst*) e “artificiale” (*künstlich*) che, ignota a Kant ma ripresa da Fichte, segnerà indelebilmente tutto il percorso di ricerca dei romantici, che culminerà per l’appunto nell’esaltazione di una futura “nuova mitologia” capace di ottenere, per il tramite dell’arte, una palingenesi culturale *artificiale* del mondo moderno. Di “Neue Mythologie”, finalmente, discute così lo stesso Herder nel suo dialogo del 1796 *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, che suggerisce di nuovo a Friedrich Schlegel la soluzione, ancorché utopica, al problema trascendentale kantiano.

Nella nuova mitologia, infatti, Herder non vede più una semplice riproposizione di una mitologia moderna che, sul modello classico, possa unificare il campo culturale nazionale, bensì, avvicinandosi a Schiller, che tra il

1795 e il 1796 aveva pubblicato il suo celebre saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, ma discostandosi dalle sue conclusioni, ritiene possibile, attraverso lo spirito creativo originario incarnato nel linguaggio poetico, fondare una civiltà completamente nuova, moderna, in senso storico, ma antica quanto al recupero delle potenzialità insite già anticamente nella poesia. Anzi, proprio in questo la poesia moderna si rivelerebbe in tutta la sua antichità (e viceversa, come più tardi intuirà Friedrich Schlegel), liberando, cioè, quello che è il suo potere generativo, che, imbrigliato dalla riflessione filosofica, potrebbe dare origine a un mondo *culturale*, cioè di pensiero, nuovo. Non si tratta ancora, come invece proporranno idealmente (e idealisticamente) i romantici, di un mondo che sia soprattutto un nuovo modo di conoscerlo, tuttavia, la suggestione è senz'altro importante ai fini della loro educazione filosofica.

D'altronde, quando nel 1790 era comparsa la *Critica del Giudizio*, opera capitale nel panorama filosofico del secolo, i romantici non vi avevano potuto trovare una trattazione dell'arte soddisfacente.

Anzitutto, quando Kant parla di "arte" o, più specificamente, di "arte bella", sembra intendere l'arte ancora in senso classico, cioè come "opera" materiale compiuta, come "cosa": il vero oggetto dell'indagine kantiana, infatti, non è tanto l'arte, che, sulla scorta ancora di Aristotele, ritiene il prodotto di un'attività artigianale (*poiesis*) guidata da una conoscenza emi-

nentemente tecnica (*techne*), ma il *sapere* dell'arte, cioè quella forma di conoscenza pre-concettuale che è offerta dal bello e che è incarnata appunto nell'opera d'arte. In altre parole, Kant non è alla ricerca dell'essenza ideale dell'arte, quanto piuttosto delle sue condizioni di esistenza, di ciò che permette all'arte di esser tale, cioè della regola del *gusto*. Scoprire ciò che regola i nostri giudizi di gusto, o i nostri giudizi estetici, equivale infatti per Kant a determinare il momento in cui il sensibile, la cui conoscenza dipende passivamente dagli schemi percettivi dell'intelletto, diventa intelligibile, permettendoci appunto di esprimere attivamente giudizi conoscitivi liberi su di un qualcosa – la natura – di non libero.

Ecco perché, per Kant, “l'arte bella è arte del genio”, perché l'arte, in quanto natura, è quella cosa che viene formata dal genio che è bensì creativo, ma che opera anche attraverso una precisa regola. Molto pertinente, a questo proposito, l'osservazione di Garroni, secondo cui: «“Creatività”, nel pensiero kantiano e derivante da Kant in senso lato, non significa in alcun modo autocreazione del sapere (e, tanto meno, del mondo), ma organizzazione del sapere (dei dati materiali)»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> E. GARRONI, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 85. Nel suo saggio, in particolare, Garroni ridiscute la funzione epistemologica dell'estetica così come viene intesa da Kant nella *Critica del Giudizio*: non si tratta infatti per Kant, sostiene Garroni, di integrare una gnoseologia basata sulla

Questa posizione viene rovesciata completamente da Fichte, il cui contributo risulterà determinante per i romantici. Nel *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, infatti, Fichte riesamina il principio kantiano dell'“intuizione intellettuale” (*intellektuelle Anschauung*), esposto nella *Critica della Ragion Pura*, trasfigurandolo da principio trascendentale, cioè concernente la coscienza del soggetto, a principio ontologico, ossia riguardante la *conoscenza* del soggetto.

Nel processo autoreplicativo della coscienza soggettiva, tale principio interviene sotto forma di un elemento di costruzione attiva, artificiale (*künstlich*), dell'Io, che non è altro che quello della “riflessione” (*Reflexion*): nel porsi costantemente, nel riflettersi, l'Io deve infatti anche prodursi, deve, cioè, crearsi e ricrearsi continuamente, esemplificando perciò in questo processo precisamente quella che è un'attività tipica dell'arte, dell'arte intesa, in senso moderno, appunto come produzione, creazione, e non come imitazione. Va da sé che, se l'arte è portatrice di un principio creativo, e se tale principio è presente anche nella riflessione conoscitiva, allora non solo *l'arte travalica la sua oggettivazione* (come ripeterà in pieno Novecento

---

dicotomia sensi-intelletto con una mera analitica del bello, piuttosto, Kant ricerca una fondazione oggettiva del gusto, e, quindi, dell'estetica, che possa servire a stabilire i limiti del sapere scientifico; Kant è interessato, cioè, a definire un'*epistemologia* del sentire, e non un'estetica *tout court*.

Gadamer), ma è l'attività conoscitiva stessa a ripiegarsi su quella artistica. Ciò comporta, per i romantici, conseguenze cruciali. Innanzitutto, l'insistenza di Fichte su concetti correlati a quello della riflessione, come l'"immaginazione creatrice" (*schaffende Einbildungskraft*), che diviene facoltà cardinale del pensiero, o il "sentimento" (*Gefühl*), che limita le infinite posizioni dell'Io, offre loro una reinterpretazione di tutta la tradizione filosofica settecentesca che è al contempo una revisione di Kant, e una riduzione delle sue contraddizioni; in secondo luogo, la rivalutazione delle categorie dell'arte e della scienza, la possibilità di una loro identificazione, fornisce nello specifico a Friedrich Schlegel, Schelling e Novalis, la chiave di volta per una totale rivisitazione delle prospettive epistemologiche di fine secolo.

Si è visto come, lungo tutto il corso del Settecento, il formarsi di un campo di riflessione specifico sull'arte (*Kunst*) e sulla scienza (*Wissenschaft*) porti inevitabilmente a un confronto destinato a richiamare in causa anche le categorie tradizionali di "poesia" e di "filosofia".

Se in Kant la scienza è garantita dall'indagine trascendentale della filosofia, il cui ruolo diventa quello di stabilire i confini di ciò che possiamo sapere, in Fichte è l'arte a rivendicare un primato che le viene assicurato dalla sua partecipazione attiva al sapere stesso. Il dibattito sulla poesia vie-

ne definitivamente accantonato, dal momento che, una volta messa in questione la tradizione precettistica, diventa chiaro che una ridefinizione dei campi disciplinari convenzionali non solo si rende indispensabile, ma è addirittura conseguente. Ciò viene già evidenziato dal tentativo kantiano e, in seguito, da quello di Fichte, ma è soltanto nell'ambito del primo romanticismo che tale esigenza diviene impellente, spingendo la ricerca dei *Frühromantiker* in direzione di una rivisitazione sostanziale non tanto e non solo dello statuto e della natura del linguaggio, ma dell'intero campo filosofico.

Da dove comincia dunque l'opera di revisione compiuta dai romantici? Immancabilmente, date le premesse, l'indagine di Friedrich Schlegel, i cui studi giovanili, allo stesso modo di quelli di Novalis, comprendono tanto Kant che Fichte, tanto Herder che Schiller, parte da una ricapitolazione dello stato presente della poesia: non della poesia *tout court*, ma, e qui si avvertono maggiormente gli influssi ricevuti, della poesia *moderna*, che Friedrich Schlegel, sulla scorta di Herder e Schiller, concepisce già distinta da quella antica, non formalmente, ma *essenzialmente*.

Mentre nella sua opera miscellanea più tarda *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*, del 1798, dimostra di aver assimilato la lezione herderiana sulla storia, è già nel suo saggio del 1795, *Sullo studio della poesia greca*, che cerca di proporre un modello di riferimento per la poesia moderna analogo, ma alternativo, a quello schilleriano.

L'intento di Schiller, infatti, è quello di delineare una storia della poesia che metta in luce la superiorità morale, cioè sentimentale, della poesia moderna, ma la sua necessaria inferiorità formale rispetto a quella classica, rimpianta come esempio di perfezione ormai irrecuperabile; al contrario, Friedrich Schlegel, anticipando alcune delle sue più fortunate intuizioni, non considera l'artificialità della poesia moderna un limite, bensì una potenzialità, e, anzi, proprio facendo appello a tale carattere della poesia (*Poesie*), che non può più venir ridotta alla forma tradizionale del componimento (*Dichtung*), riesce a liberarne finalmente il portato concettuale, dal momento che «ogni discorso che ponga il bello a suo fine principale o secondario è, per intero o in parte, poesia»<sup>6</sup>.

D'altronde, sebbene il principio della poesia moderna sia per Schlegel l'«interessante», «ossia energia estetica soggettiva»<sup>7</sup> (il termine originale per «energia» è qui *Kraft*), destinato ad avere «validità provvisoria» e ad esser sostituito a seguito di una compiuta rivoluzione estetica, l'ambito della poesia è divenuto già più ampio di quello delimitato dalle poetiche classiciste, e si avvia a ricoprire un ruolo fondamentale in tutta la successiva speculazione filosofica dei romantici.

---

<sup>6</sup> F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988, p. 57.

<sup>7</sup> Ivi, p. 59.

Non a caso, compare qui per la prima volta anche la formulazione di una “poesia assoluta”, cioè di una poesia la cui essenza si estende a tutti gli ambiti dell’arte e oltre, ponendosi quindi quale elemento di sintesi artificiale di tutte le istanze culturali della civiltà moderna (risale probabilmente al 1795 la prima stesura dell’anonimo frammento *Il più antico programma di sistema dell’idealismo tedesco*, nel quale si invoca l’avvento di una “mitologia della ragione” inaugurata dalla poesia).

È proprio, per così dire, da un’analisi della poesia assoluta che si origina così l’intero percorso di ricerca di Schlegel, le cui successive prove sono tutte sostanzialmente improntate a un tentativo di integrare la filosofia trascendentale kantiana, già riabilitata da Schelling, con la concezione di uno sviluppo storico della cultura che si incarna nella dialettica metastorica di una poesia ispiratrice di un rinnovamento universale. Un rinnovamento che non può limitarsi, perciò, all’arte, cioè all’ambito dell’estetica, ma che deve investire, proprio per il tramite dell’arte stessa, l’intero campo del sapere. Ciò comporta, per Schlegel e per tutti gli altri membri del circolo di Jena, la necessità di rivedere profondamente non tanto gli statuti dell’arte, operazione cui nonostante tutto si dedicheranno con costanza negli anni, quanto quelli della *scienza*.

Senza tenere in debita considerazione tale aspetto della loro ricerca, che ricorre in maniera saltuaria ma costante nei loro scritti, si corre il rischio di



fraintendere, come d'altronde è in effetti avvenuto nel corso dell'Ottocento, la loro insistenza sull'arte (e sulla poesia) come una rivendicazione di fondamentale autonomia dell'atto creativo: ne conseguono e ne sono storicamente conseguiti una dichiarazione di indipendenza dell'arte (e una poetica culminata nell'estetismo dell'"arte per l'arte"), un'indebita ricerca della sua essenza (come nel caso della filosofia analitica americana), nonché, per converso, ma specularmente, un progressivo isolamento della stessa scienza, che svilupperà, paradossalmente, una propria estetica e una propria retorica, destinate a venir destituite di fondamento unicamente nel corso della seconda metà del Novecento (emblematica, in proposito, la presa di posizione di Feyerabend contro il metodo scientifico).

Fin dai cosiddetti *Frammenti del "Lyceum"*, infatti, Schlegel denuncia esplicitamente che «Strettamente considerato, il concetto di una poesia scientifica è tanto assurdo quanto quello di una scienza poetica»<sup>8</sup>, affermazione che sembra apparentemente contraddire gli sforzi compiuti nel Settecento per imbrigliare tardivamente il potere dirompente dell'arte, quando invece, appunto, strettamente considerata, *la poesia è già scienza* (e la scienza, a sua volta, una forma di poesia).

---

<sup>8</sup> F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, *Frammenti del "Lyceum"*, n. 61.

Di qui l'esigenza di far convergere i percorsi separati della poesia e della filosofia verso un ancora abbozzato rinnovamento del sapere.<sup>9</sup> Così, se nei frammenti risalenti agli anni dell'*Athenäum* viene finalmente introdotta la nozione di "poesia trascendentale", definita da Novalis come "una mescolanza di filosofia e poesia", nella quale ciascuna eleva l'altra a "potenza", cioè a principio, sintetizzandone al massimo il concetto e trasfigurandolo nel suo opposto,<sup>10</sup> nello stesso periodo è ancora Schlegel a rilevare che «Così come lo scopo della scienza è di divenire arte; anche l'arte infine diverrà scienza»<sup>11</sup>, sentenza che può permetterci di comprendere le trasformazioni concettuali in corso.

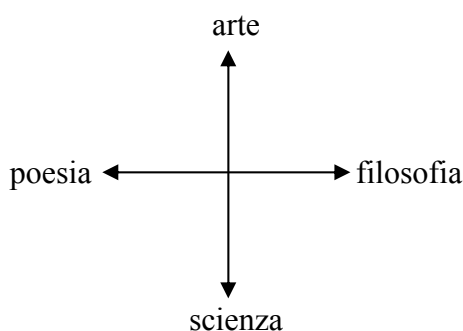
---

<sup>9</sup> Si legga ancora, nella medesima raccolta, il seguente frammento: «Tutta la storia della poesia moderna è un continuo commento al breve testo della filosofia: ogni arte deve diventare scienza, e ogni scienza arte; poesia e filosofia debbono essere unite», n. 115.

<sup>10</sup> Si veda, per la definizione di Novalis, il frammento 47, in ID., *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, *Sezione VI. Lavori preparatori per raccolte di frammenti diverse*; per il concetto di "potenziamento", si legga invece il seguente frammento di Schlegel: «La  $\pi$  [poesia] è la potenza della  $\phi$  [filosofia], la  $\phi$  [filosofia] la potenza della  $\pi$  [poesia]», F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, *Sezione V. Frammenti sulla poesia e sulla letteratura I 1797-1798*, n. 1027.

<sup>11</sup> Ivi, n. 92.

Negli anni in questione, oltre che alla “poesia romantica”, all’“ironia” o alla storia della letteratura moderna, la ricerca schlegeliana si indirizza sempre più verso una ricomprensione dei campi disciplinari, dalla morale alla politica, dalla filologia alla storia, che giungerà più tardi a concepire come saperi intimamente connessi, il cui sistema di relazioni si articola intorno a due opposizioni fondamentali: quella di *poesia* e *filosofia*, e quella di *arte* e *scienza*. Possiamo disegnare lo schema incrociato di queste opposizioni come segue:



Se considerato in rapporto al percorso di studio schlegeliano, ma anche alla tradizione filosofica che i romantici si trovano a rielaborare, l’insieme di queste due opposizioni fondamentali, intorno a cui Schlegel costruisce l’edificio di tutte le discipline, riassume perfettamente, in senso lato, la storia della scienza settecentesca.

Poesia e filosofia, come si è visto, distinte e opposte da Platone in avanti, perché l’una attività artistica mentre l’altra scientifica, nel pensiero dei ro-

mantici si definiscono non più secondo un simile schema passivo di relazioni, ma, rivendicando ciascuna una partecipazione attiva a ciò che costituisce l'altra, finiscono inevitabilmente per confondersi, determinando uno slittamento di paradigma di cui pagherà le conseguenze soltanto il Novecento; un Novecento che, dimentico della profezia romantica sulla necessità di stabilire una nuova mitologia (“Così tanti secoli – e nessun nuovo Dio”, appunterà Heidegger riprendendo Nietzsche), cioè un nuovo ordine dei saperi, si troverà a dover fare i conti con l'esigenza, questa volta impro-rogabile, di stabilire perlomeno una nuova *epistemologia*.

## Capitolo II

### *Estetica e transestetica. Alle origini della modernità*

L'arte si basa sul sapere, e la scienza dell'arte è la sua storia.

F. SCHLEGEL

Sebbene se ne discuta fin dall'antichità, il problema dell'arte è fondamentalmente moderno. È in età moderna, infatti, che l'arte rivendica una propria autonomia anche concettuale, ed è a partire dall'età moderna che assume un ruolo sempre più centrale all'interno delle dinamiche culturali della civiltà occidentale.

In particolare, ciò è vero perlomeno dal romanticismo in avanti, nonostante sia proprio in tale epoca che si è tentato per la prima volta di superare una tradizione di pensiero millenaria, come quella classica, a cui si deve la forma dell'arte per come ancora la conosciamo. È a causa di un proble-

ma conoscitivo, anzi, che l'arte si isola sempre di più in un proprio ambito, in una propria dimensione privilegiata di produzione e di fruizione, rivendicando un primato sulla vita e sull'esistenza che si vedeva sottratto dall'avanzata trionfale della scienza. Tuttavia, è proprio in seguito a un confronto serrato con la scienza in età romantica, e poi, di nuovo, durante la seconda metà del Novecento, che l'arte tenterà di riabilitarsi, riscrivendo la propria storia e contendendo alla scienza quel sapere cui sembrava aver rinunciato a favore di un'autonomia *estetica* destinata a rivelarsi ben presto un'eteronomia *epistemologica*.

Nel pensiero classico, l'arte non ha una propria autonomia conoscitiva: l'arte, per come la intende Aristotele, è un'attività artigianale (*poiesis*), guidata da un sapere eminentemente tecnico (*techne*), che si produce in un'opera finita: il sapere teoretico è infatti appannaggio esclusivo della filosofia, così come lo è il dominio della verità.

Nello *Ione* Platone aveva bensì dimostrato che il poeta è capace di attingere a una conoscenza pressoché illimitata della realtà, tuttavia, tale conoscenza è in primo luogo ispirata dal dio, e mai posseduta; in secondo luogo, nella *Repubblica* si chiarisce che, sebbene la poesia rappresenti una forma di conoscenza, la conoscenza che si può avere del mondo per il tramite dell'arte è in ultima istanza una conoscenza fallace, ingannevole, perché il

mondo stesso non è che una copia dell'idea (i fenomeni sono una copia dei noumeni), e l'arte non è quindi che una copia di una copia.

Di qui il grande rifiuto della poesia, e delle arti, fatte salve quelle che contribuiscono alla formazione attiva del cittadino senza traviarlo con cattivi esempi.

È solo grazie a Plotino se nella tradizione platonica viene riabilitato il ruolo positivo delle arti, che, in fondo, trasfigurano nella bella forma l'essenza del bello ideale, cioè della verità: tuttavia, tale riabilitazione non viene recepita fino all'inizio del Settecento, quando viene riaperto il dibattito sulla natura dell'arte.

In tale contesto, e a partire dalla messa in discussione della tradizione classica, l'arte acquista via via un'importanza sempre maggiore, e tanto di più quanto di meno si cerca di intaccarne i presupposti concettuali, che non a caso saranno a loro volta riveduti non prima, però, della seconda metà del secolo. Si è recentemente rivalutato, ad esempio, il ruolo avuto da Giambattista Vico nella fondazione di un'estetica moderna, che si ritiene improntata non tanto a una revisione della storia dell'arte quanto all'individuazione concettuale di una categoria artistica autonoma, perché se è vero che gli sviluppi più fecondi sono quelli che avranno luogo in ambito inglese e tedesco, tuttavia è forse proprio Vico il primo a introdurre una serie di termini, come quello di "fantasia", quello di "storia", etc., es-

senziali al successivo svolgimento della questione. Inoltre, il suo contributo è stato determinante quanto a un precoce tentativo di riavvicinare gli ambiti artistici e scientifici, poiché pur ammettendo che la poesia attinge a una conoscenza non razionale, e dunque non scientifica, del mondo, questo non esclude completamente la possibilità che la poesia stessa possa costituirsi quale forma di conoscenza, per quanto primitiva e primigenia, per quanto immaginifica e non concettuale, ma dotata comunque di una propria legittimità perlomeno storica. In questa prospettiva, anzi, il ruolo dell'arte comincia a emergere in maniera preponderante, dimostrando che il campo della riflessione poetologica ha non solo ben assimilato la lezione rinascimentale, ma che è pronto a recepire le istanze più innovative dell'epoca.

È in seguito a un approfondito e attento vaglio della tradizione classica che una serie di concetti, tralasciati nel corso dei secoli a favore di una visione d'insieme unitaria e al contempo univoca, riemergono infatti dalla storia remota, destinando la modernità a uno sviluppo dialettico e ambiguo, critico e autocritico, ma, soprattutto, in perenne contatto con quella tradizione da cui ha avuto origine, ma dalla quale cercherà sempre più di emanciparsi per ottenere proprio quello che l'arte, o, meglio, l'estetica, sembrerà offrirle spontaneamente: la possibilità, cioè, di costituire un proprio, specifico, ambito di espressione, in cui costituirsi a sua volta e a partire da cui



costituire la propria cultura, la propria fisionomia, in una parola, la propria storia.

Ma quali relazioni intercorrono tra estetica e modernità? Si tratta di un genere di rapporti instaurati in sede esclusivamente storica e teoretica? E in che modo storia e teoria, nel corso del Settecento, convergono verso la comune esperienza dell'arte?

Senza dubbio, sebbene sia vero che il Settecento è stato il secolo di massima fortuna per l'estetica, l'attinenza all'arte di un discorso filosofico non è, come si potrebbe pensare, di origine moderna: benché la classicità non abbia sviluppato alcun genere di riflessione specifica sull'arte, né una disciplina autonoma deputata allo studio della sua essenza ideale, tuttavia è proprio in ambito classico che fa per la prima volta la sua comparsa un campo d'indagine concernente in particolare la natura del *sensibile*. Ma urge qui un chiarimento preliminare. Come si è accennato, la concezione classica fa perno su una identificazione materiale dell'arte, che è intesa come attività diretta a un fine, alla produzione di un'opera, ma anche come attività sorretta da una conoscenza eminentemente tecnica, ossia concernente per l'appunto l'aspetto materiale della produzione stessa: non vi è alcun riferimento a un aspetto ideale dell'arte. L'arte non è un'idea, né tantomeno un concetto astratto, sebbene, ad esempio per Platone, l'idea sia na-

turalmente implicata nell'attività artistica. Ma lo è esclusivamente nella misura in cui il prodotto dell'arte, l'oggetto, insomma, è lo specchio di un'idea, cui non partecipa in alcun modo, ma di cui riproduce fedelmente l'immagine, di cui, anzi, è l'immagine: ecco perché, nel libro VI della *Repubblica*, Platone insiste sulla natura immaginifica dell'arte, cui oppone il concetto scientifico e infine l'idea filosofica. Ciò che gli preme dimostrare, infatti, non è tanto che scienza e filosofia non facciano alcun uso delle immagini del mondo, che nonostante tutto devono anzi costituire per forza di cose la base di partenza di ogni indagine filosofica, ma piuttosto che tali immagini, prese per se stesse, non forniscono alcuna certa *conoscenza* del mondo: si tratta, insomma, di trovare un pretesto per escludere l'arte, o la poesia, da ogni impresa teoretica.

Non fa eccezione Aristotele, che nella *Poetica* si dedica a una precisa descrizione e catalogazione dei generi della poesia, anche se, in ultima istanza, l'identificazione dell'arte con un'attività di imitazione connaturata a tutti gli uomini e, nello specifico, con una serie di contenuti tematici, permette un allargamento dell'ambito poetico che prelude già, ancora in maniera del tutto implicita, alla possibilità di una futura ridefinizione sostanziale dell'arte stessa.

Non a caso, alcune suggestive ricerche degli ultimi anni hanno permesso di rivalutare il portato delle indagini aristoteliche, con un'attenzione parti-

colare per quelle opere tralasciate dalla tradizione ufficiale ma che nonostante tutto hanno lasciato in eredità alcuni paradigmi di pensiero ripresi da altre tradizioni, non direttamente connesse a quella artistica perlomeno fino all'inizio del Settecento.<sup>1</sup>

Si prenda, ad esempio, un'opera come il *De anima*, nel quale vengono gettate le basi di una psicologia della percezione *ante litteram*: la nozione di “estetica” (*aisthetike*) viene infatti ricondotta in questa sede all'etimologia stessa del termine *aisthesis*, che sta appunto per “percezione”, “sensazione”, e collegata successivamente con la fantasia (*phantasia*) e con la ragione (*logos*); si tratta, cioè, di uno studio complessivo sulle facoltà percettive umane, e sulla loro relazione con le facoltà conoscitive. Nessuna correlazione, apparentemente, con l'arte, che viene invece trattata approfonditamente, oltre che nella già ricordata *Poetica*, anche nella *Rhetorica*; eppure, se si prende in considerazione il dibattito settecentesco sulla sensazione, il sentimento, etc., risulta evidente che in tale ambito viene stabilito un nesso inequivocabile tra appunto una psicologia della percezione e una teoria artistica.

Già dalla ripresa del Platone plotiniano in Shaftesbury, ad esempio, diviene centrale, nel discorso sull'arte, il ruolo dell'apparenza: lungi dalla

---

<sup>1</sup> Per una dettagliata trattazione della storia di queste tradizioni si veda M. FERRARIS, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997.

condanna platonica dell'arte immaginifica, che trae in inganno le menti, distogliendole dalla contemplazione filosofica dell'idea, il bello della forma artistica viene rivalutato quale veicolo della verità, cioè dell'idea stessa, consentendo una prima riabilitazione conoscitiva dell'arte; in seguito, con lo sviluppo in Inghilterra di un precoce dibattito sulla natura del bello, culminato con la celebre *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Burke, dato alle stampe nel 1757, l'indagine psicologica e quella artistica vengono riavvicinate, fornendo a Kant i presupposti di un'identificazione, questa volta del tutto moderna, tra i due ambiti di ricerca.

Se d'altronde la polemica sulla legittimità della *poetic diction* si trascina fino alle soglie dell'Ottocento (si pensi all'invettiva delle *Lyrical Ballads* di Wordsworth e di Coleridge, il cui scopo primario è proprio quello di destituirne di fondamento), causando una lenta ma progressiva agonia degli istituti poetici classici, accanto alla critica del formalismo si sviluppa anche un'autonoma serie di indagini concernenti il gusto (*taste*), che non tarda a coinvolgere proprio il ruolo psicologico delle emozioni. Hume aveva infatti chiarito, contemporaneamente a Burke, che la funzione principale dell'immaginazione (*imagination*) resta legata inscindibilmente all'attività conoscitiva: la conoscenza stessa, anzi, non deriva se non da una rielaborazione delle idee che si presentano sotto forma di immagini del mondo. Le

leggi di associazione delle idee, però, non sono frutto esclusivo della ragione, ma sono anche di pertinenza appunto della sensibilità, dal momento che è questa, e non la ragione, a fornire, per così dire, la materia grezza delle sensazioni: nel processo conoscitivo, perciò, il sentimento (*sensibility*) collabora attivamente con la ragione (*reason*), il cui fondamento si rivela così essere quel sentire comune, quel *common sense*, appunto, a cui Hume riconduce in ultima analisi ogni esperienza (e in cui Kant, non a caso, vedrà il principio regolativo del gusto, che si pone a criterio oggettivo di un arbitrio estetico soggettivo).<sup>2</sup>

Si comprende così l'insistenza di Addison sull'immaginazione, che ricopre, ben prima che in ambito tedesco, un ruolo fondamentale per quanto attiene all'attività conoscitiva, o sulla necessità di ridisegnare l'impianto teorico classico (ma soprattutto classicista), dal momento che, proprio a partire da una rivalutazione della funzione psicologica e gnoseologica di una facoltà che Platone aveva ritenuto caratteristica della poesia, si rende indispensabile anche una ridiscussione approfondita dell'arte stessa.

È in tale contesto che si torna perciò ad Aristotele, la cui eredità era stata per secoli ridotta a precettistica formale, e confusa con l'istituzione di una serie di norme che avrebbero dovuto stabilire una volta per tutte il campo

---

<sup>2</sup> Si veda tra gli altri il suo *Of the Standard of Taste (La regola del gusto)*, pubblicato nel 1757.

dell'arte; ma è anche grazie alla ripresa di Platone se non solo il discorso sulla sensibilità e sull'immaginazione chiama in causa l'ambito artistico, bensì, se tale discorso viene rapportato integralmente a quello sulla natura della *conoscenza*. Non bisogna dimenticare, infatti, che sebbene tutto il Settecento si trovi infine a disputare della natura dell'arte, questa non costituisce un ambito di indagine autonomo fino almeno a Kant. Può sembrare paradossale, e per certi versi in effetti lo è stato, tuttavia, se si considera la storia delle relazioni intercorse tra i vari campi del sapere, non si può fare a meno di concludere che gli sviluppi non sarebbero potuti esser molto diversi da come sono stati. D'altronde, come si è detto, la tradizione classica, o, perlomeno, ciò che della classicità era stato tramandato, non offriva la possibilità, ad esempio, di una revisione diretta degli statuti della poesia; da Platone in avanti e attraverso la trattazione aristotelica questa era bensì stata confinata entro un preciso ambito, regolato da una serie di norme particolari, ma ciò che caratterizzava tale ambito non era un'autonomia concettuale: si trattava, invece, di un'autonomia operativa. In altre parole, l'arte era autonoma in quanto opera, e non in quanto concetto, e diveniva identificabile a partire dalla sua produzione, non dalla sua ideazione (e men che meno dalla sua idealizzazione). Ora, è pur vero che, per Platone, l'arte doveva rappresentare una forma di conoscenza della realtà, tuttavia, tale conoscenza, essendo ispirata e riguardando la forma delle cose, non poteva

ambire a identificarsi con quella teoretica. Il problema moderno dell'arte nasce perciò da qui, da questa sorta di duplice identificazione dell'arte, che, nel momento in cui viene ridotta a oggetto, o a operazione tecnica, viene anche associata alla conoscenza, dalla quale viene attentamente separata, ma da cui non può essere totalmente distinta, perché essa stessa è già, appunto, una *forma* di conoscenza. Dalla forma dell'arte, dall'arte come forma a tale formalizzazione del sapere, il passo è stato, storicamente, molto lungo, sebbene, a livello teoretico, fosse fin troppo breve. Come si è accennato, però, l'ostacolo costituito dalla netta separazione platonica non era facilmente né direttamente superabile, ed ecco spiegato perché, prima di giungere, con Kant e i romantici, a un punto di svolta decisivo, la questione abbia assunto le sembianze di un discorso sulla percezione e sul suo ruolo e solo in seguito sia arrivata al coinvolgimento dell'arte, che, isolata ormai solo sotto il profilo filosofico, doveva attendere ancora una filosofia, una *filosofia dell'arte*, per far valere i suoi diritti millenari.

Se in ambito inglese il campo della riflessione artistica si dimostrava così pronto ad accogliere l'esperienza dei primi romantici, in Germania la situazione si presenta ben più frammentata, anche se, forse, più filosoficamente stimolante.

Grazie all'opera propedeutica degli svizzeri Bodmer e Breitinger, infatti, si sviluppa anche in ambito tedesco una riflessione concernente la natura dell'arte, che, in seguito alla ricezione della francese *Querelle des Anciens et des Modernes*, si polarizza intorno ai concetti fondamentali di antico e di moderno (o, più tardi, di classico e di romantico); essenziale, in proposito, il contributo di Herder, la cui attenzione per la storia e, in particolare, per la storia dell'arte, fornirà ai romantici più di uno spunto per rielaborare il modello schilleriano.

Tuttavia, così come in Inghilterra si era potuti giungere a una ridiscussione dell'arte solo attraverso una preliminare rivisitazione del ruolo gnosologico delle facoltà coinvolte nella creazione artistica, in Germania è proprio da una precoce riappropriazione – che è anche un'espropriazione – conoscitiva dell'arte che si passa in un secondo momento alla sua emancipazione concettuale.

L'influenza di Leibniz è infatti preponderante per tutta la prima metà del secolo, e la sua netta distinzione tra conoscenza chiara ed evidente e oscura e latente non lascia margini quanto a una riabilitazione della percezione sensibile; tuttavia, è dalla ulteriore distinzione, all'interno della conoscenza chiara ed evidente, tra conoscenza sensibile e intuitiva che trae successivamente ispirazione Baumgarten per fondare finalmente l'estetica come disciplina filosofica autonoma.



Se la forma più alta di conoscenza è identificata con quella intuitiva, che dà origine alla logica, dalla conoscenza sensibile non può che originarsi a sua volta una forma di conoscenza minore, una “gnoseologia inferior”, appunto, come la definisce Baumgarten, che è al contempo una “theoria liberalium artium” e una “ars pulchre cogitandi”, ma anche, soprattutto, una “ars analogi rationis”: analogamente alla ragione, infatti, il cui fondamento è l’intuizione logica, l’estetica deve fondarsi sulla conoscenza simbolica, che non è certo di mera derivazione sensibile, ma che fa perno su questa per attingere a una comprensione, imperfetta, dei fenomeni. Ecco perché l’estetica ha a che fare anche con la semiotica (altra disciplina riscoperta e rivalutata da Baumgarten): a differenza della logica, che attraverso l’intuizione giunge a comprendere la struttura del mondo, l’estetica, che si sofferma sull’apparenza delle cose, cioè su ciò che è solo un simbolo del mondo, deve limitarsi a studiare perciò tale apparenza, in se stessa, e, più specificamente, *per se stessa*; questo è per l’appunto il presupposto di una “scientia cognitionis sensitivae”, come la definisce in sintesi Baumgarten, ossia di una scienza filosofica che, invece di avere per oggetto il sapere, si occupa di ciò che costituisce l’aspetto esteriore del sapere, o, meglio, del sapere come *forma*; non si tratta di una riduzione del sapere a forma, né di un’esaltazione della conoscenza sensibile, ma di un’operazione intermedia, che media, appunto, tra i due estremi, permettendo, al contempo, di con-

fermare la validità della dottrina leibniziana ma anche di indirizzare la ricerca verso la rivalutazione del sensibile, che chiama in causa a sua volta, in un secondo momento, il problema dell'arte. L'*impasse* del sistema leibniziano era costituito dal fatto che, sebbene del tutto indipendente dai sensi, la logica dovesse operare attraverso di essi: pur rappresentando soltanto una soluzione parziale, la proposta baumgartiana è perciò comprensibilmente, e intrinsecamente, problematica, perché riabilitare la sensibilità, cui si lega inscindibilmente anche l'arte, *symbolon* per eccellenza, vuol dire bensì ribadire il primato dell'intuizione logica, ma anche, conseguentemente, ammettere che il sensibile, e cioè l'arte, partecipa del sapere; non solo del sapere in una forma minore, il che sarebbe del tutto coerente, ma del sapere *tout court*, la cui formalizzazione scientifica diventa allora, paradossalmente, un *analogon aestheticae*.

Non a caso, questa diviene la base di partenza della riflessione romantica, che su questa base, per l'appunto, è in grado di rielaborare anche la dottrina kantiana. Ma non è il Kant della *Critica della Ragion Pura* quello che influenza maggiormente i romantici: in tale contesto l'estetica trascendentale viene intesa come scienza dei principi *a priori* della sensibilità, e non può offrire, in una simile accezione antica e limitata, alcuno spunto di riflessione utile; è piuttosto da una sua implicita integrazione nella *Critica del Giudizio* che la questione dell'arte torna finalmente centrale, compen-

diando e riunendo i due filoni d'indagine, quello sulla natura del sensibile, cioè sull'estetica propriamente detta, e quello sull'arte stessa, che viene impropriamente assimilata all'estetica solo nella misura in cui, invece di inglobarla al suo interno e di superarla, vi rimarrà invischiata per quasi due secoli.

Nella *Critica del Giudizio*, infatti, lungi dal cercare l'essenza dell'arte, Kant tenta di comprendere in che modo il mondo fenomenico possa riflettere un'istanza morale, dal momento che, se questa è di pertinenza della ragione, le due sole fonti del sapere sono però i sensi e l'intelletto: la soluzione sembra indicata dal ruolo della facoltà di giudizio, che, intervenendo nella forma del giudizio riflettente, permette di intuire la natura come finalità, una finalità, morale, che non è realmente caratteristica del mondo sensibile, ma che lo rende così intelligibile alla ragione umana. Ma che ha a che fare con tutto ciò l'arte? Kant spiega che non è tanto l'arte a costituire un ulteriore elemento di indagine (anche perché, nella concezione kantiana, l'arte è intesa ancora classicamente come attività di produzione di un'opera, di un'opera, però, bella), quanto il gusto, cioè quella facoltà particolare che non concerne in alcun modo la conoscenza (il giudizio di gusto è anzi pre-concettuale e non conoscitivo), ma che ci consente cionondimeno di disputare di un qualcosa di assolutamente oggettivo, la bellezza, da un punto di vista soggettivo. Comprendere la natura del gusto diviene così

essenziale ed emblematico, perché il gusto, pur non riguardando né il sapere né la morale, bensì il bello, cioè la forma dei fenomeni, rivela in che modo l'idea morale si incarni sensibilmente, il che equivale a sua volta a istituire un nesso tra due mondi, quello dei fenomeni e quello dei noumeni, destinati altrimenti a restare incomunicabili. Al centro dell'indagine kantiana si pone così l'idea, ma, paradossalmente, essendo l'idea veicolata dai sensi, è appunto l'arte – l'arte come percezione sensibile, l'arte come bellezza, e infine l'arte per se stessa – a risultare veramente centrale. Lo ha messo perfettamente in rilievo Gadamer, il quale imputa proprio a Kant lo sviluppo di quella “coscienza estetica” che isola l'arte all'interno di un proprio ambito di espressione, di espressione sensibile, appunto, che diviene in seguito anche una vera e propria dimensione di esistenza.<sup>3</sup> Da Hegel a Croce, da Schopenhauer a Kierkegaard, l'arte non solo rivendica una posizione di assoluta preminenza nella riflessione filosofica, ma, attraverso i romantici, giunge addirittura ad assoggettare completamente quel “mondo della vita” il cui destino diventa allora quello di riprodurre il mondo dell'arte, in una spirale che, dall'estetica, porterà inesorabilmente anche all'estetizzazione del mondo,<sup>4</sup> alla riduzione, cioè, del mondo a opera

---

<sup>3</sup> Cfr. il classico *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000.

<sup>4</sup> Si veda F. VERCELLONE, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Milano, Guerini e associati, 1990.

d'arte, quando, per ironia della sorte, sono stati proprio i romantici a invocare per primi una liberazione dell'arte, non una liberazione che fosse appunto un assoggettamento della vita, ma una liberazione che, esprimendosi necessariamente attraverso di essa, potesse portare allora anche a un'inversione dei parametri, a un rovesciamento di quella gerarchia dei saperi che, da Platone in avanti, aveva condannato la vita a dipendere da ciò che, della vita, sappiamo (o pensiamo di sapere).

È da una critica di Platone, così, e non dei romantici, che parte l'indagine di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte: e non poteva essere altrimenti, dal momento che, per come si presenta all'inizio del Novecento, il campo della riflessione estetologica è viziato da una concezione *estetica*, e non *artistica*, dell'arte, che verrà sovvertita del tutto solo nella seconda metà del secolo.<sup>5</sup> Per l'esattezza, la critica heideggeriana si appunta non tanto contro Platone, quanto contro la sua traduzione latina (e contro la metafisica occidentale), cioè contro lo snaturamento del pensiero greco, che ha implicato la reificazione dell'arte e il misconoscimento del suo legame con l'esistenza, con la pura e semplice vita, di cui essa riflette appunto l'essenza: l'arte è infatti “mettersi in opera della verità dell'ente” (*Sich-ins-*

---

<sup>5</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di G. Zaccaria, I. De Genaro, Milano, Marinotti, 2000.

*Werk-Setzen der Wahrheit des Seiendes*), e non alienazione della vita, o della verità, come hanno inteso invece i moderni stravolgendo completamente la tradizione classica. Ne consegue, per Heidegger, la necessità di *superare l'estetica*, e di recuperare una visione dell'arte improntata alla sua essenza di attività conoscitiva.

Heidegger non fa qui menzione dei romantici, che d'altronde conosceva poco, ma è Gadamer a rivalutare il portato speculativo della *Frühromantik*, situandolo nel contesto di una storia generale delle scienze umane che riassume nella fondazione di un'ermeneutica filosofica moderna.

A Kant, reo, per Gadamer, di aver teorizzato il confinamento estetico dell'arte, viene opposto Hegel, non l'Hegel dell'*Estetica*, che pure aveva contribuito non poco alla fissazione del campo in questione, ma l'Hegel della storia, cioè quello della celebre “morte dell'arte”, che prevede appunto l'estinzione dell'arte nel suo concetto, nel concetto filosofico, ossia, nella verità. Di qui l'impostazione di tutta la problematica, che nasce dalla semplice ma fondamentale domanda:

L'arte non ha davvero nulla a che fare con la conoscenza? Non c'è nell'esperienza dell'arte una rivendicazione di verità, diversa certo da quella della scienza, ma altrettanto certamente non subordinabile ad essa? E il compito dell'estetica non è proprio quello di fondare teoricamente il fatto che l'esperienza dell'arte è un modo di conoscenza sui generis, diversa beninteso da quella conoscenza sensibile che

fornisce alla scienza i dati sulla cui base essa costruisce la conoscenza della natura, diversa altresì da ogni conoscenza morale della ragione e in generale da ogni conoscenza concettuale, ma tuttavia pur sempre conoscenza, cioè partecipazione di verità?<sup>6</sup>

La risposta, per Gadamer, è affermativa, ed è affermativa nella misura in cui, seguendo fino in fondo il suo percorso di ricerca, si conclude necessariamente che «*L'estetica deve risolversi nell'ermeneutica*»<sup>7</sup>.

Ciò implica, e ha implicato a metà del secolo scorso, una svolta decisiva nel discorso sull'arte, che a questo punto viene lentamente riavvicinata, superando finalmente il paradigma platonico, alla scienza. Ma non a caso, la ripresa di una problematica ermeneutica si ricollega anche al primo romanticismo tedesco, che Gadamer legge attraverso l'opera di Schleiermacher, membro attivo del circolo di Jena e autentico fondatore dell'ermeneutica moderna. Nel suo pensiero si compendia infatti buona parte delle riflessioni degli altri romantici, che tentano di rivisitare la dottrina kantiana alla luce degli sviluppi della filosofia di Fichte.

Questi, trasfigurando l'appercezione trascendentale kantiana da principio cognitivo a principio conoscitivo, individua nella riflessione del soggetto

---

<sup>6</sup> H.-G. GADAMER, *op. cit.*, p. 219.

<sup>7</sup> Ivi, p. 353.

conoscente la produzione artificiale, cioè *artistica*, della realtà, facendo perciò dipendere la conoscenza del mondo dalla sua creazione per mezzo dell'immaginazione, il che, al contempo, rovescia l'impostazione dicotomica della filosofia kantiana e offre ai romantici la possibilità di riconsiderare completamente l'attività conoscitiva *tout court*, fondandola sull'autopoiesi interiore, sentimentale, ossia, di nuovo, artificiale (come aveva insegnato Schiller), del mondo, che fa perno perciò sull'arte, sulla poesia non solo come *poiesis*, ma come *metapoiesis*.

Già dalla sua prima opera di una certa rilevanza, *Sullo studio della poesia greca*, Friedrich Schlegel considera non a caso l'ambito della poesia moderna, che vede inesorabilmente votato all'artificialità più spinta, cui corrisponde come principio regolatore l'"interessante", opposto al "bello", che era il principio della poesia classica, ma prossimo a venirne nuovamente soppiantato.<sup>8</sup> In tale prospettiva, e ancora sotto l'influenza kantiana, Schlegel dichiara perciò che:

---

<sup>8</sup> Si legga il seguente passaggio, tratto dalla *Premessa* al saggio: «Se esistono pure leggi della bellezza e dell'arte, esse debbono valere senza eccezioni. Ma se, *senza definirle con maggior precisione e senza stabilirne le norme d'applicazione*, si assumono queste pure leggi a criterio di valutazione della poesia moderna, non si potrà che negare a quest'ultima, che di quelle pure leggi è violazione quasi totale, ogni valore. L'oggettività non rientra nemmeno fra i suoi fini, sebbene l'aspirare ad essa sia la con-



Il *bello* [...] è l'oggetto universale di un piacere disinteressato, ugualmente indipendente dalla costrizione del bisogno e dalla costrizione della legge, libero ma necessario, rispondente ad una finalità assoluta e tuttavia assolutamente privo di fine. L'eccesso dell'individuale conduce dunque di per sé all'oggettività; l'interessante è la preparazione del bello e proprio il *bello al suo grado supremo* (un massimo di perfezione estetica oggettiva) sarà il fine ultimo della poesia moderna.<sup>9</sup>

Come d'altronde ribadisce più oltre nel corso dello studio, dimostrando di aver fatto propria anche l'istanza herderiana, «*L'epoca è matura per una decisiva rivoluzione della cultura estetica*»<sup>10</sup>, affermazione che permette di comprendere come nel suo pensiero giovanile, largamente influenzato dai più importanti contributi filosofici dell'epoca, una compiuta svolta culturale sia intesa anzitutto, appunto, come un rivoluzionamento dell'*estetica*, che prelude già, però, a un suo superamento. Se nella dottrina kantiana l'estetica ricopre infatti un ruolo centrale solo a scapito dell'analitica del

---

dizione prima del puro ed assoluto valore estetico. Il suo ideale è *l'interessante*, ossia energia estetica soggettiva», F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988, p. 59.

<sup>9</sup> Ivi, p. 90.

<sup>10</sup> Ivi, p. 160.

soggetto, che viene così incorporata in una più ampia filosofia trascendentale, Fichte rende possibile ricomprendere proprio tale filosofia trascendentale, fondandola non più sull'estetica, ma sull'*arte* stessa: si comprende così perché la successiva ricerca romantica si sia indirizzata verso la riconcezione dell'arte, esaltata da Schelling come “organo” della filosofia, e perché questo abbia implicato, volutamente, ma anche inevitabilmente, lo sconvolgimento di tutta la tradizione di pensiero concernente la conoscenza intesa come *scienza*.

Come appunta Friedrich Schlegel nel 1799: «Aesthetik so wenig Kl[Kunstlehre] als Metaphysik Wl[Wissenschaftslehre]»<sup>11</sup>; se lo si intende correttamente, il riferimento alla *Wissenschaftslehre* è così fine, nel contesto degli studi condotti durante quelli che sono gli anni dell'*Äthenaum*, alla revisione dell'intera dottrina dell'arte, concepita come disciplina autonoma solo ed esclusivamente nella misura in cui, scrive ancora lo stesso Schlegel: «Die Aesthetik muß endigen mit d[en] *Principien der Poesie*»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von E. Behler, München, Paderborn, Wien, Schöningh, Zürich, Thomas-Verlag, Bd. XVIII: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*, 1962, [IV] *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I. [1798-1799]*, n. 513.

<sup>12</sup> Ivi, n. 506.

Se si ripercorre per intero il percorso di ricerca dei romantici, e quello di Schlegel e di Novalis in particolare, oltre che un'esposizione dei principi della "poesia trascendentale" e dell'"ironia", della "poesia romantica" e della conseguente necessità di "romantizzare" il mondo, si trova traccia inequivocabilmente di una speculazione più profonda, sottesa a quella recepita tradizionalmente, che coinvolge non tanto l'arte come oggetto estetico, quanto l'arte come *categoria concettuale*, che ha bensì una propria espressione estetica, ma che non è limitata a questa, dal momento che, piuttosto che all'estetica, l'arte si rivolge, opponendosi, alla scienza.<sup>13</sup>

Le si oppone, però, solo in quanto l'una è complementare all'altra; in altre parole, non è l'arte a doversi estinguere, per i romantici, nel suo concetto, come profetizzerà più tardi Hegel, ma l'esatto contrario: *arte e scienza*, nel pensiero dei romantici, partecipano entrambe dell'attività conoscitiva, costituendosi solo in un secondo momento come *poesia e filosofia*, che vengono a loro volta a porsi come categorie opposte a livello storico, ma destinate, metastoricamente, a ricongiungersi, dando luogo alla fondazione

---

<sup>13</sup> Non bisogna travisare frammenti come il seguente, dove l'accento viene posto, non a caso, sull'arte, e non sull'estetica: «L'*arte* attraversa tutti i campi come la κρ [critica], ma ha la sua vera sede nell'ambito dell'estetica», F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, *Sezione V. Frammenti sulla poesia e sulla letteratura I 1797-1798*, n. 144.

di quella “nuova mitologia” che costituisce il fulcro e il culmine di tutta la ricerca primoromantica.

La tradizione platonica, cui si appella la modernità nel tentativo di riscrivere la propria storia, si dimostra così, lungo tutto il corso del Settecento, l'autentico oggetto del contendere, la pietra di paragone di una civiltà che, incapace di superare veramente il proprio passato, o di rielaborarne la lezione, finisce per confermarne i presupposti, cercando di superare se stessa solo per tornare, mai del tutto consapevolmente, alle proprie origini. Se tali origini siano anche la sua fine, è qualcosa che forse solo la storia futura saprà svelare.

## Capitolo III

### *La svolta romantica*

#### *I. La “rivoluzione estetica”*

Es giebt nur zwei Sprach[en], die logische und die [poetische].

F. SCHLEGEL

L'apprendistato filosofico di Friedrich Schlegel copre l'intero arco della sua vita. Si snoda attraverso le opere e il pensiero delle maggiori figure intellettuali e poetiche dell'epoca, che studia da vicino e di cui approfondisce senza sosta la conoscenza, ma anche lungo il corso della storia recente.

In questo, risulta determinante però anche l'apporto di Novalis, di Schelling, del fratello August Wilhelm e, in generale, di tutti gli altri frequentatori del circolo che si riunisce tra Berlino e Jena sul finire del Settecento.

Lungi dall'essere un percorso di ricerca solitario, quello di Schlegel si dimostra infatti fin da subito un'impresa filosofica collettiva, che coinvolge intimamente anche la vita di tutti coloro che vi prendono parte, realizzando forse per la prima e unica volta quel *symphilosophieren* vagheggiato dallo stesso Schlegel come la forma più perfetta di riflessione filosofica, nella quale confluiscono non solo le idee, ma le esperienze e le conoscenze di ogni singolo individuo, di ogni singolo pensatore, dando luogo a un genere di filosofia completamente nuovo.

Non ci è dato sapere se l'universalizzazione della conoscenza, ultimo re-taggio di un Illuminismo intellettuale non meno che sociale, avrebbe realmente dato un nuovo corso alla storia della cultura, imprimendole una svolta in direzione di una altrettanto universale organizzazione della storia stessa, e oltrepassando anche i confini tra le discipline, tra i saperi, addirittura tra i pensieri, fino a determinare un precoce sommovimento dell'intero sistema speculativo occidentale; ciò che ci è dato sapere, però, è che, a partire dall'opera inaugurale della *Frühromantik*, questo è divenuto se non altro possibile, anzi, che lo stesso primo romanticismo ha posto le basi, ancorché misconosciute, di un'autentica rivoluzione del pensiero che ne segnasse, insieme alle origini, anche uno dei possibili destini.

Nell'educazione filosofica del giovane Friedrich Schlegel occupano un posto di assoluta preminenza i maggiori pensatori del periodo: Kant, Schiller, Fichte, sono tutti ugualmente rappresentati, e le osservazioni che li riguardano, insieme agli appunti presi durante la lettura dei loro scritti, vengono condivisi per via epistolare, quando non diretta, con August Wilhelm Schlegel e con Novalis. Di quest'ultimo, anzi, risultano di particolare interesse le note contenute nei *Kant-Studien* e nei *Fichte-Studien*, dalle quali si desume l'avanzamento degli studi ma, soprattutto, delle conoscenze e delle riflessioni sviluppate in relazione ai primi tentativi di ripensare in maniera sostanziale il problema posto dalla filosofia trascendentale di Kant.

Lungi dall'intuire subito il portato della svolta speculativa di Fichte, i romantici si soffermano dapprima su un confronto ravvicinato con la dottrina kantiana, la cui impostazione della questione inerente la conoscenza, l'estetica e, successivamente, l'arte, non riesce del tutto convincente, mostrando già le prime falle concettuali.

Negli anni intorno al 1796 Friedrich Schlegel legge infatti la *Dottrina della scienza*, appuntando le sue riflessioni riguardo alla posizione presa da Fichte nei confronti della filosofia kantiana, di cui appunto Fichte si ritiene un interprete e che anzi è convinto di aver portato al massimo livello speculativo eliminando le imperfezioni e le contraddizioni intrinseche all'indagine trascendentale per come l'aveva concepita Kant.

Schlegel, che nel frattempo era impegnato anche nella stesura dei suoi primi lavori inerenti la storia della poesia, che considera, contrariamente a Schiller, improntata a uno sviluppo positivo, recepisce così le istanze dell'idealismo soggettivo fichtiano coniugandole a quelle di un confronto dialettico tra antico e moderno, nel quale il moderno si pone a sintesi dell'antico, di cui rovescia gli assunti ma di cui recupera in chiave filosofica la lezione di fondo. In tale sede, infatti, anticipando la svolta in direzione dell'“ironia”, Schlegel interpreta l'insistenza di Fichte sulla dimensione soggettiva e artistica della conoscenza come un sovvertimento della dottrina kantiana, e non come una sua integrazione, il che lo porta a sua volta a concepire la filosofia come un'attività stretta inevitabilmente tra uno “scetticismo” radicale e un “misticismo” speculativo, concezione che avrà conseguenze importanti quanto alla rivalutazione del ruolo centrale della poesia.

Nello stesso periodo, infatti, anche Novalis si dedica allo studio della poesia, non in una prospettiva storica, ma in senso filosofico, cercando di considerarne il portato sulla duplice scorta della posizione kantiana e della suggestiva proposta di Fichte.

Nella ricerca del giovane Novalis, che subisce influssi diretti ma discontinui da entrambi i modelli, la dimensione teoretica risulta da subito preponderante su quella pratica, determinando una prematura presa di coscienza



za destinata a influenzare successivamente anche la sua intera opera poetica; questa, a sua volta, influenza di rimando quella speculativa, dando luogo a una fertilissima contaminazione tra le varie attività che Novalis stesso non tarda a riconoscere e a stimolare continuamente, facendone partecipi anche gli altri membri del circolo, primo fra tutti Friedrich Schlegel.

Nello specifico, con una certa non velata attenzione per la storia antica, e cogliendo la novità del dibattito sulla poesia moderna, prende così le difese di quest'ultima, che considera più originale in senso etimologico, più originale della filosofia, che viene destituita di fondamento nella misura in cui, storicamente, la poesia la precede e la sintetizza, in un certo senso, *a priori*.

Ne consegue l'appello a che:

Il regno del poeta sia il mondo, stretto nel punto focale del suo tempo. Il suo piano e la sua esecuzione siano poetici – cioè di *natura* poetica. Egli può usare ogni cosa – deve soltanto amalgamarla con spirito [*Geist*] – ne deve fare un tutto. Deve presentare l'universale come il particolare – ogni presentazione è *nel* contrapposto, e la sua libertà nel collegare lo rende illimitato. Ogni natura poetica è *natura* – le compete ogni qualità di quest'ultima. Tanto essa è individuale, quanto è però universalmente interessante. A che ci servono descrizioni che lasciano freddi lo spirito e il cuore – descrizioni senza vita di una natura senza vita – Esse devono quantomeno essere simboliche, come la natura stessa, anche se non devono produrre nessun gioco della condizione dell'animo. O la natura dev'essere portatrice di

idee, o l'animo dev'essere portatore di natura. Questa norma deve vigere nel tutto e nelle parti. Il poeta non deve assolutamente apparire egoista. Egli dev'essere manifestazione per se stesso. È il profeta della rappresentazione della natura – come il filosofo è il profeta della natura della rappresentazione. Per il primo, l'oggettivo è tutto, per il secondo, lo è il soggettivo. Quello è la voce del cosmo, questo, la voce dell'uno più semplice – del principio – Quello canto – questo discorso. Quello, diversità, riunisce l'infinito – questo, molteplicità, riunisce il *più finito*. Il poeta resta eternamente vero – Egli persiste nel *ciclo* della natura. [...]

Un tempo il poeta poté essere *tutto per tutti* [...].<sup>1</sup>

In tale contesto, è emblematico l'uso di termini specifici, come quello di “spirito”, quello di “interessante”, etc., che si richiamano direttamente ad alcuni dei maggiori contributi del periodo (rispettivamente quelli di Kant e di Schlegel), i quali vengono assimilati in funzione di una ridiscussione fondamentale dei principi su cui si basa tutta la problematica concernente le relazioni tra poesia e filosofia. Come viene infatti messo in evidenza, pur chiamando in causa i presupposti di un dibattito perlomeno millenario, la vera ragion d'essere del confronto non è la ricerca di una possibile conciliazione tra le due attività, ma piuttosto la conferma subliminale della loro distinzione, che si cerca di superare solo in un secondo momento seguendo

---

<sup>1</sup> NOVALIS, *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, Torino, Einaudi, 1993, vol. I, [*Il regno del poeta...*].

una dinamica speculativa di chiara matrice kantiana. Si comprende così, ad esempio, perché, pur a fronte di un riconoscimento della natura soggettiva, finita, e particolare della poesia, che implica che la filosofia si distingua per la sua oggettività, infinitezza e universalità, venga invocato infine un passato mitico nel quale la poesia, appunto, aveva potuto rappresentare sinteticamente tutte le aspirazioni ideali della civiltà.

Ma è già presente in questa sede anche un più centrale riferimento di stretta attualità a quella che è l'opposizione herderiana tra "Naturpoesie" e "Kunstpoesie", che saranno proprio i romantici ad accreditare in senso non più solo storico, ma ontologico, scindendo, e poi tentando di ricongiungere, l'istanza culturale della modernità e quella naturale dell'antichità, che si ricollegano a loro volta, cosa ben più importante, proprio alla dialettica tra arte e scienza. Si inseriscono qui gli sviluppi della filosofia fichtiana, cui Novalis si dedica dopo aver terminato la lettura di Kant, che gli permette, nonostante tutto, di elaborare una personale visione di quello che sarà il problema di fondo dell'intera speculazione romantica.

Dall'esigenza di intendere la natura *simbolicamente*, e non logicamente o razionalmente, si evince non a caso che la ricezione della proposta fichtiana ha sortito effetti imprevedibili, dando luogo a un mutamento di orizzonti duraturo e radicale, ancorché se ne prenda coscienza solo nel contesto dei rapporti tra i saperi; ma è proprio in un simile contesto che allora il muta-

mento potrà essere ancora più profondo, dal momento che, riguardando da vicino il complesso dei primi studi dei romantici, finisce per segnarne indelebilmente il successivo corso.

Prendendo spunto dal “sentimento”, che nella filosofia di Fichte ha un ruolo centrale, Novalis elabora infatti una propria teoria nella quale il “sentimento di sé” (*Selbstgefühl*) si pone al più alto grado speculativo, soppiantando d’un sol colpo autocoscienza e riflessione, che precede anzi in senso temporale e cognitivo fondando la possibilità stessa di ogni indagine filosofica.<sup>2</sup> Se nella *Wissenschaftslehre* quello della riflessione è il principio fondamentale dell’intero processo conoscitivo, perché permette all’Io di porsi e quindi di pervenire alla propria conoscenza, cioè all’autocoscienza, che si connota dunque anche come una *autoconoscenza*, fondamento di ogni successiva conoscenza del mondo fenomenico, Novalis contesta che una reale conoscenza del mondo, o di se stessi, sia possibile, e ritiene che ogni scienza debba basarsi non tanto sul sapere, quanto, appunto, sul *sentimento*.<sup>3</sup> Ciò

---

<sup>2</sup> Per una trattazione approfondita del tema si veda M. FRANK, *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

<sup>3</sup> Cfr. il seguente frammento più tardo: «Non saremo mai in grado di comprenderci del tutto, ma potremo e possiamo fare molto di più che comprenderci», *Athenaeum* (1798-1800). *La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Sansoni, 2000, *Polline*, n. 6.

non comporta un abbandono del sistema fichtiano: al contrario, proprio perché ne deriva, e ne condivide i principi di base, di cui inverte però l'ordine,<sup>4</sup> quello novalisiano si presenta come un anti-sistema, il cui corrispettivo è un paradigma dell'infondatezza; un'infondatezza anzitutto della conoscenza certa di sé, cui segue necessariamente anche un'infondatezza della conoscenza *tout court*.

Tale presa di posizione radicale coinvolge inevitabilmente la poesia. Una teoria della conoscenza che si basi, come quella di Fichte, sul ruolo attivo dell'autocoscienza come fondamento di ogni sapere, prevede infatti la possibilità di costituire anche una compiuta dottrina della scienza: non si tratta, naturalmente, di una gnoseologia comparabile con quella kantiana, perché in Kant l'autocoscienza non ha alcun valore fondativo, bensì ha una funzione esclusivamente organizzativa nei confronti dei dati sensibili e dell'intuizione intellettuale, tuttavia, e proprio a partire da una ridefinizione dei ruoli delle facoltà conoscitive, la dottrina fichtiana non mette in discussione i presupposti della filosofia trascendentale, permettendo, in maniera

---

<sup>4</sup> Si tratta del celebre principio dell'*ordo inversus*, secondo cui ogni conoscenza del mondo viene necessariamente riferita al sentimento di sé, che quindi precede, cognitivamente, ogni atto di riflessione, anche se vi si perviene, temporalmente, in un secondo momento. Ciò implica, appunto, che la conoscenza non procede da sé al mondo, ma in senso inverso.

del tutto paradossale, la costituzione di una *scienza* su base *artistica*; al contrario, Novalis, che insieme a Friedrich Schlegel tenta di rielaborare la filosofia kantiana riabilitando contemporaneamente il ruolo della poesia, cioè dell'arte, può portare la proposta fichtiana alle sue estreme conseguenze, decretando, del tutto coerentemente, la fine di ogni scienza – e di ogni filosofia – che non si costituisca innanzitutto come *poesia*.

È solo poeticamente, infatti, che si esprime quel sentimento di sé che è anche l'unica forma di conoscenza possibile, ed è solo poeticamente, perciò, che si perviene a una reale comprensione del mondo, dal momento che una compiuta *dottrina dell'arte*, che poco o nulla ha a che fare con un'*estetica*, si concepisce invece quale autentica *epistemologia*.

Queste sono così le premesse di tutta la successiva indagine primoromantica, che si indirizzerà sempre più verso una ricomprensione degli ambiti conoscitivi che comporti anche un riconoscimento preliminare del ruolo dell'arte. Certo, l'esaltazione dell'arte avviene a spese di una formalizzazione scientifica più rigorosa, ed ecco spiegata, prima ancora che l'origine della “nuova mitologia”, quella della visione mistica dell'arte stessa, preparata dalle speculazioni giovanili di Novalis e di Friedrich

Schlegel intorno alla natura sacra della poesia e alla figura quasi sacerdotale del poeta (o dell'artista).<sup>5</sup>

Friedrich Schlegel, d'altronde, fin già dalla sua prima opera critica di un certo spessore, *Sullo studio della poesia greca*, cerca di organizzare la storia della poesia moderna intorno a un principio ordinatore, partendo dalla considerazione che: «L'assenza di carattere sembra essere l'unico carattere della poesia moderna, il *disordine* l'elemento di coesione della sua massa, l'*anarchia* lo spirito della sua storia e lo *scetticismo* il risultato della sua teoria»<sup>6</sup>.

Non è casuale che anche in ambito poetico figurino così quell'anarchia speculativa e quello scetticismo conoscitivo che caratterizzano il campo filosofico, dal momento che, ponendosi appunto quale impresa assolutamente anti-sistematica, l'arte non fa che riflettere, paradossalmente, la situazione complessiva della scienza. Anzi, così come i romantici arriveranno più

---

<sup>5</sup> Si legga ad esempio il seguente frammento, risalente però a qualche anno più tardi: «Poeti e sacerdoti erano in principio un unico individuo e solo epoche posteriori li hanno separati. Il vero poeta è rimasto però sempre sacerdote, così come il vero sacerdote è rimasto sempre poeta. E non potrebbe il futuro portare di nuovo l'antico stato delle cose?», *Athenaeum* (1798-1800), cit., *Polline*, n. 71.

<sup>6</sup> F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988, p. 69.

tardi a invocare una totale palingenesi della cultura, allo stesso modo Schlegel osserva che, per quanto attiene alla condizione presente della poesia:

Non è raro che un bisogno incalzante generi il suo soggetto, che dalla disperazione nasca una nuova pace e che l'anarchia generi una benefica *rivoluzione*. L'anarchia estetica della nostra epoca non può sperare in una simile *felice catastrofe*? Forse è giunto il *momento decisivo* in cui il gusto va incontro ad un miglioramento radicale dopo il quale esso dovrà necessariamente avanzare e non potrà più regredire, oppure l'arte cadrà per sempre e il nostro tempo dovrà abbandonare ogni speranza di bellezza e di ricostituzione della vera arte.<sup>7</sup>

Identificando il principio della poesia antica col “bello”, che non rappresenta più l'essenza della poesia moderna, tendente addirittura al “brutto”, Schlegel giunge infatti ad auspicare una “rivoluzione estetica”, che, lungi dal presentarsi come evento inerente esclusivamente il campo artistico, deve venir intesa invece a questo punto come prefigurazione di una svolta di proporzioni più ampie, destinata a coinvolgere non tanto e non solo la poesia come tale, ma la poesia come espressione assoluta e organica della cultura umana nel suo complesso; infatti:

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 71.



Nessun'arte, oltre la poesia, è in grado di abbracciare un ambito tanto vasto; e nessun'arte ha mezzi migliori *per connettere il molteplice in un organismo unitario e per perfezionare l'opera di connessione fino a dar vita ad una totalità compiuta ed assoluta.*<sup>8</sup>

La totalità poetica di cui si fa qui menzione, destinata a riunire tanto le istanze oggettive del sapere che quelle soggettive dell'ambito estetico, dovrà così esser anche in grado di fornire una soluzione al problema posto da un'ancora imperfetta conciliazione, nel pensiero giovanile di Novalis e di Friedrich Schlegel, degli ambiti artistici e scientifici.

Pronta a ricevere nuova linfa vitale dallo sviluppo della tematica neomitologica e di quella religiosa, che rappresenterà il culmine di un particolarissimo percorso di ricerca ma anche l'inizio di una stagione di riflessione senza precedenti, l'esperienza dei primi romantici si rivelerà fondamentale e quanto mai attuale anche per un'epoca, come la nostra, che si troverà costretta a scegliere ancora una volta tra un'adesione fideistica all'impresa scientifica e un'esaltazione dell'arte per se stessa, come se nessuna valida alternativa fosse perlomeno *pensabile*.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 121.

## II. Dalla “*Wissenschaftslehre*” alla “*Kunstlehre*”

*Dottrina dell'arte* come antitesi assoluta della dottrina della scienza.

F. SCHLEGEL

Se il primo periodo dell'esperienza filosofica dei romantici si risolve in una generale messa in discussione del sistema kantiano e fichtiano, è solo a partire dagli anni dell'*Athenäum* che essi cercano di pervenire a una propria coerente visione d'insieme.

Approfondendo ulteriormente i loro studi, che coinvolgono i più disparati ambiti disciplinari, e rielaborando incessantemente ipotesi, modelli e teorie, dipingono efficacemente un quadro dettagliato della situazione dell'epoca, dando conto di quelli che sono i temi portanti e di maggiore attualità di uno dei periodi più floridi della storia della filosofia tedesca.

Non limitandosi più a recepire passivamente gli stimoli provenienti dalle correnti di pensiero contemporanee, ma elaborando attivamente e originalmente una propria dottrina, i romantici spaziano così nelle loro indagini dalla musica alla matematica, dalla letteratura alla fisica, dando prova di un'attitudine per la ricerca interdisciplinare che verrà per lungo tempo di-

scriminata soltanto a causa dell'estrema frammentarietà dei risultati conseguiti. Tuttavia, se si considera che tale frammentarietà è in buona parte voluta, e che si pone deliberatamente agli antipodi di una riflessione sistematica, come quella kantiana, che ha mostrato gli insuperabili limiti di una filosofia che si concepisca come *scienza* senza riconoscere anche i diritti dell'arte, non si fatica a comprendere che i margini per un'autentica svolta nel campo del sapere fossero ampi, sebbene non così tanto da consentire un coinvolgimento della scienza stessa, che, anzi, di lì a poco avrebbe preteso una propria autonomia speculativa, separandosi dalla filosofia solo nella misura in cui, quasi un secolo e mezzo dopo, ne sarebbe stata chiamata nuovamente in causa.

Certo questo non era forse prevedibile, e meno che mai auspicabile durante il successivo periodo idealista e poi positivista, ma le premesse per un riavvicinamento degli ambiti erano state gettate, e non in epoca romantica, ma alle origini stesse della civiltà. Se occorresse una filologia *classica*, coniugata a una riflessione *moderna* per comprenderlo, è invece quanto il romanticismo ci ha lasciato da pensare.

Ma se gli anni dell'apprendistato filosofico di Friedrich Schlegel e di Novalis sono invariabilmente caratterizzati da un primo approccio alle dottrine più accreditate sul finire del Settecento, quale direzione prendono le

loro successive indagini? E in che modo viene rielaborata la tradizione di pensiero occidentale durante quello che è forse il periodo più importante e più produttivo della loro attività?

Stagliandosi sullo sfondo di un confronto serrato tra l'arte antica e quella moderna, preparato da Herder e modellato da Schiller, il percorso di ricerca di Schlegel parte non a caso da uno studio filologico dell'eredità classica. Ne troviamo traccia nei *Frammenti del "Lyceum"*, risalenti al 1797, in cui, a fronte di un riesame della questione, la filologia stessa viene sottoposta al vaglio speculativo, rivelando la sua natura ibrida di scienza che opera con mezzi artistici.<sup>9</sup>

Lo studio dell'antichità classica, cui Schlegel si dedica in particolare durante la stesura delle sue prime opere critiche inerenti la storia della poesia, diviene così essenziale per la sua crescita culturale, e impronta di sé anche quella filosofica, determinando lo sviluppo di interessi molto vasti, ma tutti attinenti le medesime tematiche teoretiche.

In tale contesto, mantenendo inizialmente le distinzioni tra i vari ambiti di ricerca, ma intuendone già le possibili connessioni, diviene assolutamente centrale il ruolo della poesia, che, rivalutata in senso storico, viene acco-

---

<sup>9</sup> Si legga ad esempio la seguente annotazione: «La filologia è ora una scienza puramente formale, vale a dire arte», F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967, *Pensieri sulla filologia*, n. 39.

stata programmaticamente alla filosofia. Se le contraddizioni intrinseche al sistema kantiano e poi a quello fichtiano sono infatti prossime a manifestarsi, imprimendo una svolta alle indagini schellinghiane, è nella prospettiva schlegeliana che tali contraddizioni vengono intese come implicite in ogni impresa filosofica, da cui la nota nella quale si rileva che: «Alle Schwierigkeit, alle Irrthum in der  $\varphi\sigma$  [Philosophie] ist =  $\chi\alpha$  [Chaos] = Unordnung –  $\frac{\pi}{0}$  [Absolute Poesie]»<sup>10</sup>. In contrapposizione a ogni tentativo di sistematizzazione filosofica, la poesia viene qui intesa come possibile sintesi universale, che, sulla scorta di un'assolutizzazione del sapere già invocata nelle opere precedenti, e desunta da alcune suggestive idee dell'epoca, può recepire perciò autentiche istanze speculative.

La “poesia assoluta” di cui si fa menzione, infatti, lungi dal porsi unicamente quale astrazione ideale della poesia stessa, rivendica implicitamente una partecipazione al sapere, dal momento che, se questo deve potersi concretizzare in una filosofia, e se la filosofia non esaurisce tuttavia le possibilità del pensiero ma si limita a rappresentarne la sistematicità, l'assietematicità della poesia è allora più consona al sapere nel suo complesso.

---

<sup>10</sup> *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von E. Behler, München, Paderborn, Wien, Schöningh, Zürich, Thomas-Verlag, Bd. XVIII: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*, 1962, [II] *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. II. [1796-1798]*, n. 251.

Il campo d'indagine, però, deve venir ampliato a questo punto fino a comprendere tutte le discipline costituite, perché ciò non solo permette un più diretto confronto tra i saperi, ma diviene essenziale quanto all'individuazione di una futura scienza autenticamente universale.<sup>11</sup>

Si comprende così la convergenza delle indagini schlegeliane e di quelle di Novalis, impegnato, nello stesso periodo, nel tentativo di assimilare teoricamente l'ambito poetico e quello filosofico, sulla scorta di una rivalutazione della poesia, anche in questo caso in chiave anti-filosofica, che implichi un'identificazione delle due attività a livello pratico.<sup>12</sup> Nei *Frammenti logologici*, in particolare, Novalis cerca di pervenire a una definizione più precisa dei ruoli e delle competenze delle singole discipline, tentando, al

---

<sup>11</sup> Si consideri ad esempio il seguente frammento, nel quale compare anche un riferimento esplicito alla religione: «π [Poesie] = χα [Chaos]. κ [Kritik], Hist[orie], η [Ethik], Rom[an] sind [eine Vierheit]. φ [Philosophie] = συστ [Systematik]. Aber was das χα [Chaos] schafft, belebt und organisirt in jenen vier, was diese wieder bindet, ist Relig[ion]», ivi, n. 509.

<sup>12</sup> Si legga questa nota del 1797, in cui si riconosce l'influsso kantiano: «filosofare corrisponde a ponderare a fondo tanto le *scienze* quanto le idee, a conoscere le conoscenze – a trattare scientificamente e *poeticamente le scienze*. E se *pratico* e poetico fossero la stessa cosa – e quest'ultimo significasse soltanto assolutamente pratico in specie?», NOVALIS, *op. cit.*, vol. I, *Sezione III. Studi filosofici dell'anno 1797. Studi su Hemsterhuis e su Kant*, n. 45.

contempo, di sfruttare le potenzialità insite nell'emancipazione concettuale della poesia per farne lo strumento principe di comprensione della realtà; da una preliminare constatazione che «La forma compiuta delle scienze dev'essere poetica»<sup>13</sup>, perché ogni altra formalizzazione resta di esclusiva pertinenza filosofica e non può dunque riguardare anche l'ambito poetico, si giunge così, sviluppando compiutamente le premesse kantiane, all'emblematica dichiarazione secondo cui:

Il poema dell'intelletto è filosofia – È lo slancio supremo che l'intelletto compie al di là di se stesso – Unità di *intelletto* e *immaginazione*. Senza filosofia l'uomo resta disunito nelle sue forze più essenziali – Sono due uomini – Uno che usa l'intelletto – E un poeta. Senza filosofia, poeta incompleto – Senza filosofia, pensatore incompleto – giudicante.<sup>14</sup>

Non è possibile, per il momento, spingersi oltre: né la dottrina kantiana né quella fichtiana sono infatti in grado di fornire ulteriori spunti di riflessione. Per Kant il giudizio estetico, richiamato in questo frammento, non ha alcun valore conoscitivo, e non consente dunque di valutare correttamente gli apporti speculativi dell'arte, dal momento che questa è ridotta a oggetto

---

<sup>13</sup> Ivi, vol. I, *Sezione VI. Lavori preparatori per raccolte di frammenti diverse*, n. 17.

<sup>14</sup> Ivi, n. 29.

di una fruizione soggettiva resa possibile dalla funzione praticamente autonoma, ma teoreticamente eteronoma, del gusto; in Fichte, d'altronde, l'arte è subordinata comunque all'istanza conoscitiva superiore della scienza, e dunque il suo sistema risulta incompleto nella misura in cui, per completarlo, è necessario elaborare una vera e propria dottrina dell'arte: sarà Schelling a soddisfare tale esigenza, fornendo finalmente ai romantici lo strumento concettuale più importante per superare quella stessa tradizione che essi cercano invece di recuperare.

Il problema che si pone ai romantici è infatti costituito principalmente dall'impossibilità di conciliare poesia e filosofia, sia a livello pratico che, soprattutto, teorico.

La tradizione classica, ripresa e rielaborata nel corso del Settecento, costringe a scegliere tra una scienza filosofica e un'arte poetica: non fa eccezione Kant, la cui rivoluzione copernicana tradisce l'intento di salvaguardare gli statuti della scienza, sebbene l'adozione di una prospettiva trascendentale permetta già di ripensare il ruolo della filosofia e, di conseguenza, anche quello dell'arte. L'oggetto d'indagine della filosofia trascendentale, come intuisce bene Fichte, non è più costituito dalla cosa in sé, cioè dai fenomeni, bensì dal sapere stesso, il cui ambito è autonomo e può essere esteso fino a comprendere quel genere di attività che non fornisce alcuna cono-



scienza formalizzabile, ma in cui è implicata nonostante tutto una conoscenza del mondo.

Su questa base, allora, e su questa base soltanto, costruire una filosofia dell'arte non è più una contraddizione in termini, ma è anzi il culmine di un intero percorso di ricerca, iniziato con Baumgarten e destinato a concludersi coi romantici.

L'insistenza di questi sulla teoria, infatti, è fine proprio al superamento di una concezione della poesia – e dell'arte – che fa perno sulla sua individuazione *formale*; ciò che pertanto dev'esserne riconsiderato è il contenuto *concettuale*. Ecco perché, in un secondo momento, Hegel sarà in grado di decretare la fine dell'arte e la sua estinzione nel concetto: in questa sede, la separazione tra l'essenza ideale dell'arte e la sua forma storica rappresenta così l'ulteriore evoluzione della questione, che se dà luogo, da un lato, allo sviluppo di un'estetica pienamente filosofica, cioè pienamente scientifica, dall'altro avrebbe dovuto condurre anche a una vera e propria *assimilazione della scienza all'arte*.

Ma come giungono i romantici a compiere un tale salto speculativo? In una lettera del 1798 a Novalis, Friedrich Schlegel chiarisce la sua concezione di mitologia, sostenendo che sia tempo, per la poesia e la filosofia, di ricongiungersi dando luogo a una nuova definizione del mondo: in tale di-

chiarazione è racchiuso in sintesi l'intero programma di ricerca dei romantici, nonché l'intento speculativo che vi è sotteso.<sup>15</sup>

Negli anni immediatamente precedenti all'esperienza dell'*Athenäum*, come si è visto, le indagini di Schlegel e di Novalis sembrano convergere verso una revisione degli statuti dell'arte, che viene coniugata con la necessità di ripensare anche il ruolo della scienza e, quindi, di tutte le discipline tradizionali. Lungi dal presentarsi come un mero tentativo di rilettura storica, tale ambizioso progetto si concretizza invece in un'autentica impresa filosofica, che della filosofia condivide non tanto l'impostazione sistematica, quanto, piuttosto, quella teoretica. In altre parole, a guidare le speculazioni di Schlegel intorno all'essenza della poesia romantica, o quelle di Novalis sulla fiaba, non è un interesse per la storia fine a se stessa, né si tratta di

---

<sup>15</sup> In particolare, nella suddetta lettera si fa menzione di un ambizioso progetto di stesura di una nuova Bibbia, intesa come esposizione dei principi universali dell'arte, e dell'arte della scrittura, nei quali si manifesta l'essenza della religione, concepita come sintesi di poesia e filosofia; Schlegel prosegue dunque dichiarando che: «Meine Religion ist nicht von der Art, daß sie die Philosophie und Poesie verschlucken wollte. Vielmehr lasse ich die Selbständigkeit und Freundschaft, den Egoism und die Harmonie dieser beiden Urkünste und Wissenschaften bestehn, obwohl ich glaube, *es ist an der Zeit*, daß sie manche ihrer Eigenschaften wechseln», *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., Bd. XXIV: *Die Periode des Athenäums (25 Juli 1797-Ende August 1799)*, 1985, 122. Friedrich Schlegel an Novalis: Berlin, 2. Dezember 1798.

erudizione o di esotismo archeologico, ma di una velleità conoscitiva, che è profondamente connessa a quella che è l'esigenza, pratica, di rispondere a un'istanza teorica: l'integrazione della dottrina trascendentale, che riunisce le correnti filosofiche del tempo, con un'analoga dottrina delle arti.

Il problema, perciò, diviene quello di trovare un principio unificatore per il campo artistico che possa corrispondere al principio trascendentale per la filosofia, e qui le linee di indagine divergono nella stessa misura in cui, a convergere, saranno ancora una volta i risultati.

Negli anni che vanno dal 1797 fino alla sua morte, nel 1801, Novalis tiene una serie di diari su cui appunta buona parte delle sue riflessioni, alcune delle quali confluiscono successivamente nelle raccolte di frammenti dell'*Athenäum*.

Nell'*Allgemeines Brouillon*, ad esempio, si trova traccia di un elaborato tentativo di unificare il campo poetico sulla base di una rivalutazione complessiva del linguaggio, che viene concepito come strumento di espressione tanto suggestivo quanto misterioso: ciò influenza anche le opere successive di Novalis, come l'*Heinrich von Ofterdingen*, nel quale l'essenza poetica

del linguaggio viene esaltata fino a permettere una vera e propria identificazione dei due elementi, peraltro già suggerita in alcuni frammenti.<sup>16</sup>

Questa insistenza sul linguaggio, e sulla sua autonomia espressiva, si richiama così all'autonomia della poesia, sia dalla tradizione retorica che da quella filosofica; anzi, è proprio in rapporto alla filosofia che la poesia acquista anche una propria autonomia speculativa, dal momento che: «La fil[osofia] eleva la poesia a principio. Ci insegna a conoscere il valore della poesia. La fil[osofia] è *la teoria della poesia*. Ci mostra quel che la poesia è, che essa è uno e tutto»<sup>17</sup>.

Tale ribaltamento dell'impostazione classica, che conferisce alla poesia una centralità particolare in conseguenza della sua riconcezione fondamentale, più tardi ripresa nel *Dialogo sulla poesia* schlegeliano,<sup>18</sup> è fine non so-

---

<sup>16</sup> Cfr. la seguente nota: «La poesia si riferisce immediatamente al linguaggio», NOVALIS, *op. cit.*, vol. II, *Sezione IX. L'«Allgemeines Brouillon»*, n. 688.

<sup>17</sup> Ivi, vol. I, *Sezione VI. Lavori preparatori per raccolte di frammenti diverse*, n. 280.

<sup>18</sup> Cfr. il noto passaggio: «Persino quelle opere artificiali o prodotti di natura che portano il nome di poesie non potranno essere facilmente comprese neppure dal più aperto degli spiriti. E cosa sono essi al confronto della poesia informe e inconsapevole che si muove nella pianta, risplende nella luce, sorride nel bambino, brilla nel fiore della giovinezza, arde nel seno amoroso della donna? – Questa è la poesia prima, originaria, sen-

lo al recupero e alla debita valorizzazione dell'arte, e del suo ruolo di partecipazione diretta al sapere, ma anche alla sua collocazione all'interno di un sistema simbolico che si pone in alternativa a quello razionale della scienza e a quello della filosofia stessa.

Nel tentativo di individuare una scienza universale, cioè universalmente valida, ma individualmente significativa, Novalis giunge infatti a concepire, insieme a Schlegel, una sorta di “algebra” del pensiero – e dell'espressione – a base simbolica, in cui non a caso la poesia, che sintetizza e “potenzia” l'essenza del linguaggio, esprime appunto il massimo della conoscenza possibile del mondo: si tratta, in sostanza, di una dottrina analoga a quella trascendentale, nella quale però i termini sono stati invertiti e trasfigurati nell'opposto, e in cui è la poesia, e non la filosofia, a garantire il sapere.<sup>19</sup> Da tale riduzione della scienza a *characteristica*, e dalla matematizzazione o formalizzazione della poesia, si origina così anche un interesse per la fisica, “dottrina della fantasia”, per Novalis, e disciplina che consente la “romantizzazione” del mondo per Schlegel. Se il primo si indi-

---

za la quale certamente non vi sarebbe alcuna poesia delle parole», *Athenaeum* (1798-1800), cit., p. 652.

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio: «La base di tutte le scienze e le arti deve essere necessariamente una s[cienza] e un'arte – che si può paragonare all'algebra», NOVALIS, *op. cit.*, vol. II, Sezione IX. L'«*Allgemeines Brouillon*», n. 90.

rizza a questo punto verso lo studio della fiaba, che incarna al massimo grado il potere evocativo del linguaggio, a sua volta essenza della poesia,<sup>20</sup> il secondo procede infatti all'esposizione dei principi della poesia romantica, destinata a coinvolgere nella sua piena realizzazione l'intero campo della scienza (sia a livello pratico, da cui l'idea di un'enciclopedia del sapere poetico, culmine degli studi sulla storia della poesia, che a livello teorico, in cui si manifesta finalmente l'identità di arte e scienza).

Partendo dal precedente confronto tra poesia antica e moderna, che aveva mostrato come da un precoce superamento dell'estetica si pervenisse inevitabilmente a una revisione degli statuti della scienza,<sup>21</sup> Friedrich Schlegel giunge così a formulare il suo concetto di "poesia trascendentale", o speculativa, in cui confluisce la "poesia assoluta", cioè la poesia in sé, ideale, e da cui si origina in un secondo momento quella "progressiva", quintessenza della poesia romantica.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Cfr. ancora: «La fiaba è per così dire il *canone della poesia* – tutto ciò che è poetico deve essere fiabesco», ivi, n. 940.

<sup>21</sup> Si veda ad esempio il seguente frammento: «Nella  $\pi$  [poesia] moderna vi è la disposizione a divenire infine scienza», F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998, *Sezione V. Frammenti sulla poesia e sulla letteratura I 1797-1798*, n. 99.

<sup>22</sup> L'intero percorso è ben riassunto dal frammento che segue: «La  $\pi$  [poesia] classica, la  $\pi$  [poesia] della natura, la  $\pi$  [poesia] sentimentale, (cioè quella assoluta,  $\eta$  [etica],

La poesia romantica, a sua volta, non è che il romanzo stesso, cioè una anti-forma che, superando e inglobando al suo interno la distinzione fondamentale tra poesia e prosa, permette un'identificazione di tutte le forme che si richiama a un'analogia identificazione di tutte le sostanze.<sup>23</sup> Ne consegue una «Poetizzazione dell'intera fisica in un  $\frac{FR}{0}\pi$  [poema fantastico-romanzesco assoluto]»<sup>24</sup>, da cui si deduce che: «Ogni opera d'arte Rom[romantica] =  $\pi^2$  [poesia della poesia] =  $\kappa\pi$  [poesia critica] affine alla caratteristica»<sup>25</sup>. Una poesia elevata a potenza di se stessa, cioè una poesia della poesia, cui corrisponde il romanzo, esaltato come l'autentica poesia della modernità, rappresenta così il culmine della speculazione schlegeliana

---

mistica) *annichiliscono se stesse*. Quella *progressiva* le unifica tutte, annienta se stessa sempre, ma si pone sempre di nuovo», ivi, n. 208, cui va abbinato quest'altro: «La  $\pi$  [poesia] assoluta =  $\pi$  [poesia] trascendentale o speculativa», ivi, n. 560. La poesia trascendentale, in altre parole, sembra fare da mediatrice tra una poesia assoluta, cioè una poesia che perviene alla coscienza di sé, alla propria autonomia concettuale, e la poesia romantica, che è “universale e progressiva”, secondo la celebre definizione, in quanto sintetizza l'essenza speculativa, cioè conoscitiva, della poesia stessa.

<sup>23</sup> Si veda, in ivi, il frammento 606: «Tutta la  $\pi$  [poesia] deve essere prosa, e tutta la prosa  $\pi$  [poesia]. Tutta la prosa deve essere romantica. Tutte le opere dello spirito devono essere romanticizzate, devono approssimarsi possibilmente al romanzo».

<sup>24</sup> Ivi, n. 554.

<sup>25</sup> Ivi, n. 583.

nel periodo compreso tra il 1797 e il 1798, anni nei quali però Schlegel recepisce anche l'istanza di coniugare il principio dell'arte, da lui elaborato, con quello della scienza.

Non a caso, risale ancora a quel periodo l'osservazione che: «L'imperativo romantico esige la mescolanza di tutti i generi poetici. Tutta la natura e tutta la scienza devono divenire arte. – L'arte deve divenire natura e scienza»<sup>26</sup>. Originandosi da una sintesi delle istanze conoscitive tanto della poesia che della filosofia, la poesia romantica deve perciò, una volta teorizzata, non solo dare conto di tutte le forme poetiche partorite dalla storia, ma anche spingersi, per l'appunto, *oltre la poesia*, fino a ricongiungersi con quella filosofia trascendentale di cui rappresenta il corrispettivo e che cerca di integrare. In questo, la poesia si confonde con la critica, come ha messo in luce Walter Benjamin,<sup>27</sup> ma supera al contempo la critica stessa, per confrontarsi più da vicino con la *scienza*.

Se nei *Frammenti* che compaiono sull'*Athenäum* nel 1798 viene così riassunta la prima parte della ricerca schlegeliana, rappresentata dal frammento 116 e dal 238, assurti a veri e propri manifesti del primo romanticismo tedesco, è nelle *Idee* pubblicate nel 1800 che la mitologia pretende fi-

---

<sup>26</sup> Ivi, n. 586.

<sup>27</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982.



nalmente un posto di primo piano, identificandosi con quella nuova religione, moderna, che Schelling suggerisce quale sintesi di poesia e filosofia; infatti:

Poesia e filosofia sono, a seconda di come le si consideri, ambiti diversi, forme diverse, o anche i fattori della religione. Fate soltanto un tentativo per congiungere effettivamente l'una all'altra, e non otterrete che religione.<sup>28</sup>

L'esigenza di ricongiungere poesia e filosofia diviene a questo punto impellente, e la ragione è proprio quella per cui, una volta portata la poesia al massimo grado speculativo, ne deve seguire necessariamente proprio ciò che i romantici si erano affannati a cercare, e cioè un confronto, teorico, con la filosofia.<sup>29</sup> Dal momento che «Tramite la mitologia l'arte e la scienza divengono  $\pi$  [poesia] e  $\phi$  [filosofia]»<sup>30</sup>, non si fatica a comprendere che proprio la mitologia, o, meglio, una nuova mitologia, si pone alla base di ogni tentativo di riavvicinare i saperi, anzi, che essa si concepisce quale

---

<sup>28</sup> *Athenaeum* (1798-1800), cit., *Idee*, n. 46.

<sup>29</sup> Si legga ad esempio: «Ciò che era possibile fare finché filosofia e poesia restano separate è stato fatto e portato a termine. Dunque è giunto il tempo di ricongiungerle», ivi, n. 108.

<sup>30</sup> F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, cit., *Sezione IX. Frammenti sulla poesia e sulla letteratura II e idee per composizioni 1799-1801*, n. 466.

unica via per una palingenesi universale della cultura, come indicato da Herder e rivendicato da Schelling.

Nello stesso 1800, d'altronde, l'*Athenäum* ospita il celebre *Dialogo sulla poesia* di Schlegel, nel quale giunge a conclusione anche il primo periodo della comune ricerca romantica. All'interno del *Discorso sulla mitologia* vengono infatti compendiati gli esiti del confronto tra la poesia moderna e quella antica, distinte soprattutto dal fatto che la prima manca di una mitologia, di una mitologia *naturale*, che per gli antichi costituiva il centro del loro mondo, dando luogo a una poesia altrettanto spontanea che si confondeva con la filosofia. In seguito alla irrimediabile separazione tra poesia e filosofia, avvenuta già nel mondo classico ma manifestatasi in tutti i suoi effetti in quello contemporaneo, ai moderni non resta quindi che costituire una mitologia *artificiale*, cioè artistica, che

deve essere la più artistica fra tutte le opere d'arte, dovendole comprendere tutte, nuovo letto e nuovo vaso per l'antica e perenne fonte originaria della poesia; deve essere lo stesso poema infinito che racchiuda i germi di ogni altra poesia.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> *Athenaeum (1798-1800)*, cit., p. 672.

Una simile presa di posizione è del tutto coerente con le premesse teoriche gettate dai romantici, e permette di comprendere agevolmente il passo successivo, nel quale finalmente si rileva che:

Tutto il sacro teatro dell'arte non è che la lontana imitazione dell'eterno teatro del mondo, opera d'arte che eternamente crea se stessa. [...] Per questo i massimi misteri di tutte le arti e di tutte le scienze sono proprietà della poesia. Da essa tutto è sgorgato e in essa tutto deve rifluire.<sup>32</sup>

Lungi dall'essere una mera profezia, tale dichiarazione conclusiva si richiama ancora una volta al ruolo della fisica, citata poco oltre, che viene intesa come una “scienza mistica del tutto”, nella quale allora riconfluiscono le istanze della poesia, attività creatrice, e quelle della filosofia, il cui fondamento, cioè la riflessione, era già stato additato da Fichte come principio artistico. Alla poesia, in altre parole, la cui essenza è conoscitiva, cioè scientifica, va congiunta quella filosofia che si fonda sull'arte, e a partire da cui Schelling, più tardi, costruirà un'autentica *filosofia dell'arte*: ciò che si cerca di legittimare qui, è perciò non tanto una poesia della filosofia, quanto un'*arte della scienza*, ben diversa da una scienza dell'arte, come quella che si cercherà di costituire in pieno Novecento, ma pure da una filosofia

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 678.

della poesia, da una critica o teoria letteraria il cui trionfo sarà segnato non a caso anche dal suo inevitabile fallimento.

Non solo: gli stessi problemi *teorici* affrontati dalla fisica novecentesca saranno in gran parte dovuti proprio alla difficoltà di elaborare un paradigma, un modello di riferimento universale, e valido al tempo stesso in ogni caso particolare, capace di formalizzare tutti i dati desunti tanto dalle ipotesi che dalle sperimentazioni sul campo.<sup>33</sup> A fronte di una simile considerazione, il tentativo romantico ci appare allora meno ingenuo di quanto si potrebbe pensare in un primo momento, non limitandosi a demandare la soluzione del problema a una ipotetica scienza futura, ma cercando di individuare i presupposti di un sapere autenticamente universale a base artistica. Ciò è perfettamente comprensibile se si considera che, nel pensiero dei romantici, arte e scienza vengono a identificarsi, lasciando che siano piuttosto poesia e filosofia a distinguersi a livello storico, ma a identificarsi a loro volta a livello *teorico*.

Ora, proprio a partire da una rivalutazione della filosofia, e della scienza, Schelling potrà compendiare nel suo *Sistema dell'idealismo trascendentale* gli esiti delle indagini romantiche, chiamando in causa quell'“identità” originaria tra l'attività conscia dell'arte e quella inconscia della natura destina-

---

<sup>33</sup> Si pensi al tentativo di elaborare una “teoria del tutto”, di cui la ricerca del bosone di Higgs costituisce forse il culmine attuale.

ta a trasfigurare la filosofia stessa e a fornire ai romantici i presupposti speculativi di cui la loro dottrina necessitava per essere completa; non è rovesciando la posizione dei romantici, infatti, ma integrandola con una previsione destinata ad avverarsi storicamente nel nostro tempo che Schelling può così concludere:

Per quel che concerne, in particolare, il rapporto dell'arte alla scienza, nel loro orientamento sono entrambe talmente contrapposte l'un l'altra che, se la scienza avesse mai risolto ogni suo problema, come l'ha sempre risolto l'arte, dovrebbero coincidere e fondersi in *una sola*, il che è la prova delle direzioni diametralmente contrapposte. Infatti benché la scienza nella sua funzione più alta abbia quell'unico e medesimo compito in comune con l'arte, questo compito tuttavia, in ragione del modo di risolverlo, è per la scienza un compito infinito, sicché si può concludere che l'arte sia il modello della scienza e che dove l'arte è già presente debba sopravvenire la scienza.<sup>34</sup>

### III. *Il circolo dei saperi*

---

<sup>34</sup> F. W. J. SCHELLING, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 569-571.

Wissenschaft muß Poesie eben so wohl sein als die φσ [Philosophie] Kunst.

F. SCHLEGEL

In seguito alla conclusione dell'esperienza dell'*Athenäum*, e alla morte di Novalis, il gruppo dei romantici si disperde.

Friedrich Schlegel rimane il solo a perseguire gli scopi originari del sodalizio intellettuale da lui promosso, nonché l'unico a cercare ancora una via per formalizzare il ricongiungimento di poesia e filosofia, di lì a breve separate nuovamente da Schelling, che tenterà di ricondurre l'arte alla filosofia, ma, soprattutto, da Hegel, la cui esaltazione della scienza filosofica costringerà anzi l'arte a ritirarsi in un proprio ambito di espressione, di cui l'*Estetica* costituirà nient'altro che l'ufficializzazione (destinata comunque a venir messa in discussione nel corso del Novecento dalle stesse premesse che andrà a gettare).

Pur ampliando a questo punto il campo d'indagine a tutte le discipline costituite, nel tentativo di ridiscuterne *a posteriori* gli statuti, la ricerca schlegeliana verte paradossalmente sugli stessi principi di base individuati nel corso degli anni precedenti, lasciando intendere che la ricezione della tradizione classica ha sortito effetti duraturi, stabilendo un ambito di rifles-

sione che solo la modernità romantica cercherà di ripensare fondamentale-  
mente, cioè dai fondamenti, determinando una presa di coscienza profonda  
ancorché precaria. Infatti, né l'Ottocento né la prima parte del Novecento  
sapranno portare a termine il percorso intrapreso dai romantici, non a costo  
di riconoscere all'arte i diritti che nel frattempo la scienza aveva rivendica-  
to, e men che meno a prezzo della destituzione di alcuni dei più longevi  
istituti di pensiero della civiltà occidentale, come quello della certezza del  
sapere, o quello della possibilità stessa di pensare. Ma il pensiero, nella sua  
storia, si è articolato tanto variamente da rendere impossibile ricostruirne lo  
sviluppo, a meno che, e qui si palesa per davvero l'eredità romantica, que-  
sto non avvenga nei termini di una più ampia riarticolazione della tradizio-  
ne che coinvolga il sapere nel suo complesso, dunque tanto a partire dai  
dettagli che con un'attenzione forse più particolare per il generale. Gli uni e  
l'altro, d'altronde, si confondono tra di loro, e misura della nostro sapere  
diviene la nostra ignoranza; o anche, come sembrano suggerire i romantici,  
*la vera misura della nostra ignoranza è il nostro sapere*, il che non com-  
porta la necessità di assumere una posizione scettica, ma, al contrario, quel-  
la di riconoscere che forse ogni scetticismo è tanto affine alla nostra volon-  
tà di sapere quanto questa lo è all'incredulità più spinta. Passato, presente e  
futuro convergono allora verso quella meta che raggiungeremo quando a

indicarcela non sarà più lo scorrere del tempo, ma il fluire stesso del pensiero.

Forse proprio da una simile riflessione si origina anche il secondo periodo della ricerca schlegeliana, testimoniato dagli appunti presi a partire dal 1796, rimasti allo stato di schizzi e mai pubblicati.

Si tratta di una lunghissima serie di note redatte in concomitanza con le letture effettuate e con la stesura delle opere ufficiali, dalle quali emerge un percorso di studi autonomo e suggestivo, solo parzialmente assimilabile a quello rappresentato dall'*Athenäum*: se su questo infatti appaiono i frammenti concernenti la poesia romantica, la religione, la nuova mitologia, etc., è altrove che vengono teorizzati per la prima volta l'ironia, la "filosofia della filosofia" e, soprattutto, un nuovo ordine dei saperi.

Dall'originario – e fondamentale – confronto tra poesia e filosofia, si passa così all'analisi del campo di tutte le arti e di tutte le scienze, sulla scorta della formalizzazione della poesia e della riduzione a fisica elementare della filosofia già abbozzato precedentemente. Nello specifico, dato il carattere *logico* della filosofia e quello *analogico* della poesia, nonché la storicità di questa e l'eticità dell'altra, l'ambito d'indagine viene coerentemente esteso a logica, storia, etica e fisica, la cui relazione "genetica", "or-



ganica” e “progressiva” si esprime appunto a livello storico.<sup>35</sup> Anzi, in questa stessa sede si rileva che tale relazione sussiste nella misura in cui nei sistemi formalizzati della logica, della poesia e dell’etica, ciò che costituisce il fondamento di tali discipline, cioè la loro attinenza alla natura, all’arte e alla scienza, è esplicito tanto quanto è invece implicito nella mitologia, nella fisica e nella storia.<sup>36</sup> In questo senso, si comprende che il ruolo della fisica è analogo a quello della storia, e che il richiamo alla mitologia, frainteso come appello profetico, è invece fine alla costituzione di una scienza, a base fisica, cioè di una *characteristica* della natura, che si ricongiunge allora all’arte. Tuttavia, tale scienza risulta incompleta senza la religione, di cui la nuova mitologia costituisce il fulcro, da cui l’osservazione che:

---

<sup>35</sup> Cfr. il frammento in questione: «Das Verhältniß zwischen φυσ [Physik], Hist[orie], μυθ [Mythologie] ist nicht bloß mechanisch und abstract, sondern genetisch, organisch, progressiv. Noch ganz anders als das zwischen λογ [Logik], π [Poesie], ηθ [Ethik]», *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., Bd. XVIII: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*, 1962, [III] *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III. [1797-1801]*, n. 6.

<sup>36</sup> Si legga, in ivi, il frammento 18: «In λογ [Logik], π [Poesie], ηθ [Ethik] ist Natur, Kunst und Wissenschaft streng geschieden. In μυθ [Mythologie] φυσ [Physik] Hist[orie] alles vermischt».

Physik ohne Religion ist platter Unsinn. φυσ [Physik] und μαθηματικά [Mathematik] eine ganz unnatürliche Trennung; Beide nur Eins – theoretische und praktische φυσ [Physik] *Theosophie und Magie*. Physik näml[ich] ein Mittelglied der φιλοσοφία [Philosophie] und d[er] Religion. λογική [Logik] das irreligiöse Princip wie sich an d[er] isolirten λογική [Logik] = σκεψις [Skepsis] zeigt. – Soll viell[eicht] d[ie] ganze φιλοσοφία [Philosophie] Physik werden?<sup>37</sup>

L'ulteriore apporto della matematica, intesa come scienza sussidiaria della fisica, si rivela così essenziale quanto alla costituzione di una disciplina superiore, una fisica teorica, che integri poesia e filosofia, disgiunte a livello pratico ma prossime a ricongiungersi appunto a livello teorico.

In altre parole, ciò cui si cerca qui di dare consistenza non è una mera logica della natura, cui corrisponderebbe la centralità della filosofia, né una semplice mistica del tutto, che esalterebbe il ruolo della poesia, ma piuttosto una scienza di sintesi, una scienza universale, che, sulla base di una comprensione analogica della natura, e attraverso una fisica pratica, possa pervenire a una fisica teorica che preluderebbe a una conoscenza veramente totale, a una conoscenza cosmica su cui costruire finalmente un autentico sistema dei saperi. Ciò significa naturalmente abbandonare il sistema kantiano, in cui la filosofia garantisce la certezza della scienza, e adottare inve-

---

<sup>37</sup> Ivi, n. 563.

ce un anti-sistema artistico, in cui poesia e filosofia hanno pari dignità e da cui si origina allora una compiuta filosofia trascendentale: è in questo senso che va inteso il tentativo schlegeliano di rielaborarla, cioè di elaborare una filosofia della filosofia, che sfocerà tra il 1800 e il 1801 nelle *Vorlesungen über Transzendentalphilosophie*, il cui nucleo sarà costituito non a caso dalla ricerca di un principio di tutte le arti e di tutte le scienze identificato con la “magia”. Tale magia, però, non è da intendersi come disciplina irrazionale e anti-scientifica, piuttosto, date le premesse, essa starebbe a indicare una scienza definitiva cui per forza di cose non è possibile attribuire un nome diverso.

D'altronde, come osserva lo stesso Schlegel in un frammento del 1799:

Die Frage über die Bildungslage d[er] K[un]st[en] und W[is]s[en]s[chaft]en ist bisher gar nicht histor.[isch] behandelt worden, sondern artistisch, so als ob es eine Kunst gäbe  $\phi$  [Philosophie] und  $\pi$  [Poesie] zu machen; Blasphemie!<sup>38</sup>

Ciò implica, del tutto coerentemente, che, laddove al posto di una prospettiva artistica si adotti una prospettiva storica, a risultare veramente separate, a livello teorico, non siano poesia e filosofia, ma arte e scienza; ne consegue non solo che l'idea di ricongiungere filosofia e poesia è molto

---

<sup>38</sup> Ivi, [IV] *Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. I. [1798-1799]*, n. 558.

meno assurda di quanto potrebbe sembrare, ma che, se invece arte e scienza sono indistinguibili a livello pratico, il vero problema che si pone una volta identificata la necessità di stabilire una nuova mitologia, o nuova religione, fulcro di tutto il primo periodo delle ricerche romantiche, è quello di trovare una nuova definizione delle arti e delle scienze, perché costituire un autentico sistema dei saperi diviene a questo punto un modo come un altro per giungere, sebbene a ritroso, all'individuazione di una scienza universale (che per l'appunto costituisce l'oggetto delle ricerche condotte da Friedrich Schlegel durante gli anni dell'apprendistato filosofico). Di qui la dichiarazione emblematica secondo cui:

*Einbildungskraft* ist φσ [philosophisch] und bezieht sich auf Vernunft und Witz. – Die φυ [Physik] im Ganzen ist eine K[unst] und keine Wss[Wissenschaft]. – Auch die schönen Künste müssen nun Wissenschaften werden.<sup>39</sup>

Quella che potrebbe sembrare un'inversione dei termini, in cui l'immaginazione viene definita filosofica e la fisica un'arte, si ricollega invece a tutto il percorso delle indagini romantiche, sintetizzandone l'indirizzamento verso una ridefinizione dell'intero campo del sapere che è perfettamente coerente con le premesse generali. Infatti, così come

---

<sup>39</sup> Ivi, n. 907.

l'immaginazione è filosofica in quanto connessa all'attività di pensiero e la fisica è un'arte perché si basa sullo stesso pensiero il cui principio è artistico, allo stesso modo le belle arti, la cui tradizione bimillenaria è finalmente giunta a un punto di svolta, devono esser assimilate ad altrettante scienze, dal momento che, e questo è l'autentico culmine delle riflessioni schlegeliane, «Kunst und W.[issenschaft] sind *Mittler*»<sup>40</sup>. Si comprende, a questo punto, che l'insistenza dei romantici su poesia e filosofia non era solo fine all'individuazione di un sapere assoluto, ma, e più sottilmente, alla discussione degli istituti classici, la cui permanenza e fissazione storica impediva di attingere a qualsivoglia forma di conoscenza che non fosse appunto già stabilita dalla tradizione: Platone, Aristotele e l'intera compagnia dei pensatori classici avevano infatti bensì definito il campo del sapere, distinguendo le arti e le scienze in base alla loro attinenza alla poesia o alla filosofia, ma, cosa ancor più importante, essi avevano individuato precisi ruoli e tracciato precisi confini, attribuendo a ciascuna disciplina una fisionomia che era possibile stravolgere solo ed esclusivamente a fronte di una messa in discussione dell'intero sistema, e non restando confinati in quello stesso sistema.

---

<sup>40</sup> Ivi, n. 644.

Ciò che cerca di fare Schlegel, perciò, nel corso dei suoi studi, è di ridefinire il campo dei saperi costituiti; si prenda, per esempio, il seguente tentativo:<sup>41</sup>

	ϕ [philosophisch]	π [poetisch]	η [ethisch]
μ [mythologisch]	Physik	Mythologie	Theologie
χημ [chemisch]	Logik	Rhetorik	Medicin
		«Romantik»	
οργ [organisch]	Historie	Gymnastik	Jurisprudenz»
	φλ [Philologie]	«Dramaturgie»	

A fronte di un chiaro intento tassonomico, che si deve ancora in gran parte alle influenze ricevute, ciò che appare evidente qui è che l'ulteriore estensione dell'indagine a praticamente tutte le discipline pratiche o teoriche del tempo, non è fine alla loro riorganizzazione, o anche alla loro riconcezione, ma all'*individuazione dei principi di base del sapere*, sui quali soli è possibile costruire, o, meglio, ricostruire l'edificio complessivo della conoscenza umana.

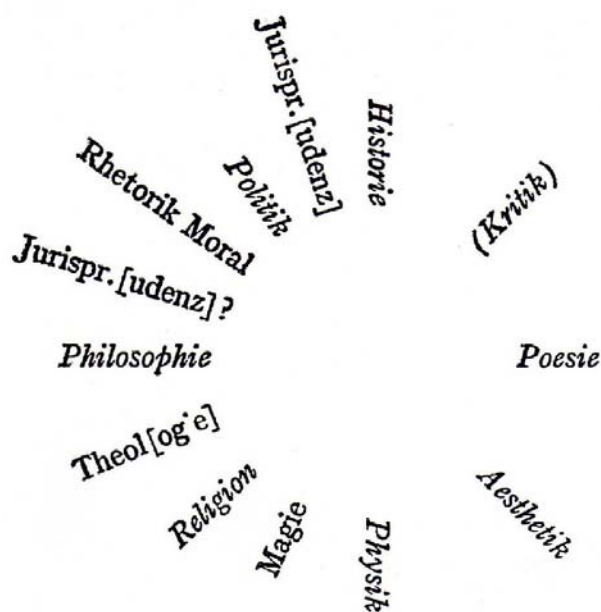
È questo così a costituire l'integrazione della dottrina dell'arte, a sua volta destinata originariamente a integrare la dottrina della scienza; storia, eti-

---

<sup>41</sup> Ivi, n. 467.

ca, mitologia, logica, retorica e filologia, in altre parole, concorrono tutte, in quanto scienze, a rifondare un campo di sapere artistico, in cui appunto arte e scienza, finalmente libere dalle rispettive estetiche, possano anzi fungere da tramite tra tutti i saperi, congiungendoli nella misura in cui, a esser davvero disgiunte, erano originariamente solo poesia e filosofia.

Non stupisce, perciò, che rovesciando l'impostazione classica, e ripiegando la linea platonica su se stessa, Schlegel giunga infine a tracciare un vero e proprio circolo dei saperi che rappresenta anche la circolarità del sapere stesso:<sup>42</sup>



<sup>42</sup> Ivi, *Beilagen [VIII]. Zur Philosophie [≈ 1803-1807]*, n. 110.

Se, come chiarito nel frammento successivo, le relazioni originarie sono quella tra religione e filosofia e quella tra poesia e storia,<sup>43</sup> e se quella tra religione e storia non riflette se non quella tra poesia e filosofia, si può ben concludere che l'una e l'altra, pur nel turbinoso fluire degli eventi, sono forse sempre state più vicine di quanto non si creda; o anche, che lo siano state arte e scienza. Ma ammettere questo vorrebbe dire contraddire Platone: e chi più di un socratico come Friedrich Schlegel avrebbe potuto farlo con tale *ironia*?

---

<sup>43</sup> Cfr. *ivi*, n. 111.



## Conclusione

*“Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein”.*

### *Qualche nota finale*

Ciò che contraddistingue il secolo XIX non è la vittoria della scienza, ma il trionfo del metodo scientifico sulla scienza.

F. NIETZSCHE

La storia non è mai banale, né tantomeno scontata: a volte è però fin troppo prevedibile. Non fa eccezione quella della modernità, cominciata col romanticismo e destinata forse a ripetersi. Inutile negarlo: ciò di cui sentiamo oggi più necessità è proprio di ridefinire il nostro sapere, e chi più dei romantici ci ha indicato la via per farlo?

Nel corso dell'Ottocento e poi della prima metà del Novecento le prospettive sembravano molto diverse da quelle di oggi: dimentica della ne-

cessità di stabilire un paradigma di conoscenze che tenesse in debito conto anche le rivendicazioni dell'arte, e destinando anzi l'arte a ritirarsi in un proprio ambito di espressione, la scienza ha dapprima favorito lo sviluppo di un autonomo discorso sulla verità, di un'epistemologia, appunto, per avvedersi solo in un secondo momento, quando era ormai troppo tardi, che nessuna epistemologia era possibile senza che si prendesse in considerazione la storia del pensiero nel suo complesso. Ciò ha portato all'indebita esaltazione di un progresso razionale, improntato alla possibilità di attingere a una conoscenza certa ed evidente del mondo, che però, a ben vedere, non risultava giustificata né a livello storico né a livello teorico. Non lo era a livello storico, perché, come ha dimostrato ad esempio Foucault, la verità ha una propria storia, che non è possibile identificare con quella del sapere razionale, a meno che non si costringa l'ignoto a diventare noto solo a certe date condizioni; e non lo era a livello teorico, in quanto, pur sulla scorta della speculazione kantiana, nessuna filosofia è stata in grado di garantire la certezza della scienza, men che meno quando la scienza ha preteso una propria autonomia, destinata a venir messa in discussione dalle stesse scoperte compiute, ad esempio, nel campo della fisica *teorica*.

Ciò è stato messo in luce precocemente dai romantici, la cui riflessione non tocca certo temi di stretta attinenza scientifica, ma in cui invece la scienza stessa viene ricondotta all'arte, nel contesto di un confronto bimil-

lenario che, da Platone in avanti, si era andato istituendo secondo schemi prestabiliti, nel rispetto di quella distinzione fondamentale tra poesia e filosofia su cui si basa in sostanza l'intera tradizione di pensiero occidentale.

Non a caso, l'intento dei romantici – se si può parlare in definitiva di un solo intento – non è mai stato quello di recuperare l'eredità classica in maniera acritica, accettandone senza discussione i dogmi e le aporie, piuttosto, come emerge dalla lettura dei loro frammenti, a guidare le loro speculazioni è la necessità profonda di riconsiderare l'intero ambito del sapere, dal momento che la dottrina kantiana, perfettamente coerente con le premesse settecentesche, lo è anche con una tradizione che fa capo alla filosofia antica, da cui eredita, ancorché inconsapevolmente, la nozione di una conoscenza rigorosa, cioè *scientifica*, che è possibile raggiungere per via *filosofica*: è inevitabile, perciò, che i romantici abbiano invece esaltato il ruolo di una *poesia*, sommo dell'attività *artistica*, che si fa però portatrice di un'istanza conoscitiva irrefutabile. Ma allora è proprio dalla rivalutazione della poesia e dell'arte che emerge – e che soltanto poteva emergere – una nuova dimensione di pensiero, perché opporsi al grande rifiuto platonico equivale a restituire un ruolo sociale, e speculativo, a tutte quelle attività che restano altrimenti escluse dall'impresa scientifica, come se ci fosse non solo un'unica via per la conoscenza, ma addirittura un'unica ed esclusiva *forma* di conoscenza: non è d'altronde la formalizzazione del sapere quella

ricercata tutt'oggi dalla scienza ufficiale? È vero, la scienza di oggi, anche grazie agli apporti della filosofia, per una strana ironia della sorte ha abbandonato la concezione classica di *episteme*, e, anzi, dopo le grandi rivoluzioni del secolo scorso sembra avviarsi sempre più verso una visione pragmatista, in cui i risultati della ricerca sono accettati come validi solo quando producono effetti reali: ma non è lo stesso paradigma di realtà ad esser stato messo in dubbio nel corso delle ricerche romantiche? La possibilità di creare attivamente, oltre che di percepire passivamente il mondo, non costituisce forse il fulcro dell'eredità romantica, sebbene ci siano voluti quasi due secoli per rendersene conto, per strappare, cioè, l'arte al suo mondo e per farla riavvicinare a quello scientifico, per far riavvicinare entrambi al mondo stesso? Ma a quale mondo? E se è possibile crearlo, è possibile anche conoscerlo? Più in generale, è possibile ancora *conoscere*? Ecco le maggiori domande che si pone, o si dovrebbe porre, l'attualità. Ma porsele non significa per forza trovare una risposta, a meno che tale risposta non ci appartenga già. Sotto quale forma essa ci appartenga, se artistica o scientifica, o se scientifica in quanto artistica, è in fondo ciò che dobbiamo ancora imparare a domandarci.

# Bibliografia

- fonti primarie

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Torino, Einaudi, 2008.

*Athenaeum (1798-1800). La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Sansoni, 2000.

A. G. BAUMGARTEN, *Estetica*, a cura di F. Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992.

S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991.

J. G. FICHTE, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, Milano, Bompiani, 2003.

G. W. F. HEGEL, *Estetica*, a cura di N. Merker, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1978.

G. W. F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito*, Milano, Rusconi, 1995.

F. HÖLDERLIN, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Milano, SE, 1987.

I. KANT, *Critica della ragion pura*, 2 voll., Roma, Bari, Laterza, 1979.

I. KANT, *Critica del giudizio*, Roma, Bari, Laterza, 1982.

*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, herausgegeben von J.-J. Anstett, München, Paderborn, Wien, Schöningh, Zürich, Thomas-Verlag; Bd. XII: *Philosophische Vorlesungen (1800-1807). Erster Teil*, 1964; Bd. XIII: *Philosophische Vorlesungen (1800-1807). Zweiter Teil*, 1964; herausgegeben von E. Behler; Bd. I: *Studien des klassischen Altertums*, 1979; Bd. XVIII: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*, 1962; Bd. XIX: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Zweiter Teil*, 1971; Bd. XXIII: *Bis zur Begründung der romantischen Schule (15 September 1788-15 Juli 1797)*, 1987; Bd. XXIV: *Die Periode des Athenäums (25 Juli 1797-Ende August 1799)*, 1985; herausgegeben von H. Eichner; Bd. II: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, 1967; Bd. XVI: *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*, 1981; herausgegeben von H. Patsch; Bd. XXV: *Höhepunkt und Zerfall der romantischen Schule (1799-1802)*, 2009.

NOVALIS, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi, 1997.

NOVALIS, *I discepoli di Sais*, a cura di A. Reale, Milano, Bompiani, 2001.

NOVALIS, *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993.

NOVALIS, *Schriften*, herausgegeben von R. Samuel, H.-J. Mähl, G. Schulz, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer; Bd. II: *Das philosophische Werk I*, 1981; Bd. III: *Das philosophische Werk II*, 1983.

PLATONE, *Dialoghi*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1970.

PLATONE, *La Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 1991.

F. W. J. SCHELLING, *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986.

F. W. J. SCHELLING, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Milano, Bompiani, 2006.

- F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1986.
- F. SCHLEGEL, *Frammenti di estetica*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1989.
- F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998.
- F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni, 1967.
- F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988.
- W. WORDSWORTH, *Sul sublime e sulla poesia. Saggi di estetica e di poetica*, a cura di M. Bacigalupo, F. Nasi, Firenze, Alinea, 1992.
- fonti secondarie
- M. H. ABRAMS, *Doing Things with Texts. Essays in Criticism and Critical Theory*, edited by M. Fischer, New York, London, Norton & Company, 1989.
- M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- G. AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994.
- L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche*, Milano, Garzanti, 1992.

- L. ANCESCHI, *Che cosa è la poesia?*, Bologna, Zanichelli, 1986.
- L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi, 1989.
- M. ARNOLD, *Saggi di critica letteraria*, Bari, Adriatica, 1970.
- Arte e scienza*, a cura di P. Feyerabend, C. Thomas, Roma, Armando, 1989.
- R. BARTHES, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969.
- R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982.
- C. BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992.
- J. BAUDRILLARD, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.
- A. BÉGUIN, *L'anima romantica e il sogno. Saggio sul Romanticismo tedesco e la poesia francese*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- E. BEHLER, *Irony and the Discourse of Modernity*, Seattle, London, University of Washington Press, 1990.
- E. BEHLER, *Romanticismo. A. W. e F. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- E. BEHLER, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn, Schöningh, 1988.



- E. BEHLER, *Die Poesie in der Frühromantischen Theorie der Brüder Schlegel*, «Athenäum. Jahrbuch für Romantik», 1, 1991, pp. 13-40.
- F. C. BEISER, *German Idealism. The Struggle against Subjectivism 1781-1801*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 2002.
- H. BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990.
- W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Torino, Einaudi, 1982.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.
- A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- I. BERLIN, *Le radici del Romanticismo*, a cura di H. Hardy, Milano, Adelphi, 2001.
- J. M. BERNSTEIN, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Oxford, Polity, 1992.
- M. BLANCHOT, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Torino, Einaudi, 1977.
- M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.
- H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, Il Mulino, 1984.

- H. BLUMENBERG, *La legittimità dell'età moderna*, Genova, Marietti, 1992.
- H. BLUMENBERG, *Le realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- E. BONESSIO DI TERZET, *La «morte dell'arte» in Hegel e la poesia moderna*, Roma, Città Nuova, 1976.
- P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- A. BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- A. BOWIE, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, London, New York, Routledge, 1997.
- R. BRINKMANN, *Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen. Vorzeichen einer Emanzipation des Historischen*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 32, 1958, pp. 344-371.
- H. BROCH, *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965.
- G. CAGLIOTI, *Simmetrie infrante nella scienza e nell'arte*, Milano, Città Studi, 1994.
- T. CLARK, *The Theory of Inspiration. Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1997.

- P. COLAIACOMO, *L'incantesimo della lettera. Studi sulla teoria romantica del linguaggio poetico*, Roma, Editrice Universitaria La Goliardica, 1984.
- M. COMETA, *Iduna. Mitologie della ragione. Il progetto di una «neue Mythologie» nella poetologia preromantica; Friedrich Schlegel e F. W. J. Schelling*, Palermo, Novecento, 1984.
- B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.
- B. CROCE, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994.
- M. E. D'AGOSTINI, *La contemporaneità romantica. Friedrich Schlegel e la poesia europea*, Bologna, CLUEB, 1999.
- P. D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- A. C. DANTO, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Mondadori, 2008.
- E. DE CARO, *Dalla conoscenza sensitiva alla filosofia dell'arte. La fondazione settecentesca dell'estetica*, Bollate, Il Melograno, 2000.
- G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 2002.
- P. DE MAN, *Aesthetic Ideology*, edited by A. Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- P. DE MAN, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975.

- P. DE MAN, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- J. DERRIDA, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1998.
- J. DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990.
- J. DERRIDA, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Torino, Einaudi, 1997.
- M. DICK, *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*, Bonn, Bouvier, 1967.
- Die Aktualität der Frühromantik*, herausgegeben von E. Behler, J. Hörisch, Paderborn, Schöningh, 1987.
- Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, herausgegeben von N. Saul, München, Iudicium, 1991.
- Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von H. Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- Der Poesiebegriff der deutschen Romantik*, herausgegeben von K. K. Polheim, Paderborn, Schöningh, 1972.
- W. DILTHEY, *Esperienza vissuta e poesia. Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin*, Genova, Il Melangolo, 1999.
- L. DOLEŽEL, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, a cura di A. Conte, Torino, Einaudi, 1990.

*Dopo l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2010.

T. EAGLETON, *The Ideology of the Asthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.

U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*, Milano, Mursia, 1971.

T. S. ELIOT, *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1964.

J. ENGELL, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1981.

H. M. ENZENSBERGER, *Gli elisir della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa*, Torino, Einaudi, 2004.

P. EURON, *Hegel e "Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco". Il progetto filosofico romantico*, Torino, Copyrid, 2007.

P. EURON, *L'artificio dell'eternità. Il primo romanticismo tedesco e la poetica della modernità*, Bologna, Pendragon, 2001.

P. EURON, *Poesia trascendentale. Prospettive della filosofia nel primo romanticismo tedesco*, Torino, Lighea, 2003.

M. FERRARIS, *Estetica razionale*, Milano, Cortina, 1997.

M. FERRARIS, *L'immaginazione*, Bologna, Il Mulino, 1996.

P. K. FEYERABEND, *Scienza come arte*, Roma, Bari, Laterza, 1984.

*Figuring the Self. Subject, Absolute and Others in Classical German Philosophy*, edited by D. E. Klemm, G. Zöller, Albany, State University of New York Press, 1997.

D. FORMAGGIO, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, Bologna, Il Mulino, 1983.

V. FORREST-THOMSON, *Poetic Artifice. A Theory of Twentieth-Century Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1978.

M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, BUR, 2011.

M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.

M. FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

M. FRANK, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Torino, Einaudi, 1994.

M. FRANK, *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

M. FRANK, *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

U. FRANKE, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden, Steiner, 1972.

E. FRANZINI, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano, Il Castoro, 2007.

- E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 2002.
- Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, herausgegeben von H. Schanze, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, herausgegeben von W. Jaeschke, H. Holzhey, Hamburg, Meiner; Bd. I, 1990; Bd. II, 1995.
- N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
- H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000.
- E. GARRONI, *Creatività*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- E. GARRONI, *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Roma, Bulzoni, 1976.
- E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Roma, Officina, 1964.
- E. GARRONI, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma, Bari, Laterza, 1986.
- S. GIVONE, *Ermeneutica e Romanticismo*, Milano, Mursia, 1983.
- S. GIVONE, *La questione romantica*, Bari, Laterza, 1992.

- N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, a cura di F. Brioschi, Milano, EST, 1998.
- N. GOODMAN, *Vedere e costruire il mondo*, Roma, Bari, Laterza, 2008.
- G. GOTTFRIED, *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- E. GRASSI, *Arte come antiarte. Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico*, Torino, Paravia, 1972.
- T. GRIFFERO, *L'estetica di Schelling*, Roma, Bari, Laterza, 1996.
- D. GUASTINI, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma, Bari, Laterza, 2003.
- G. GUSDORF, *Le romantisme*, 2 voll., Paris, Payot & Rivages, 1993.
- G. GUSDORF, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot; vol. I: *De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée*, 1966; vol. VII: *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*, 1976; vol. IX: *Fondements du savoir romantique*, 1982; vol. X: *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, 1983; vol. XI: *L'homme romantique*, 1984; vol. XII: *Le savoir romantique de la nature*, 1985.
- J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma, Bari, Laterza, 1987.
- M. HAMBURGER, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- G. HARTMAN, *Cicatrici dello spirito. La lotta contro l'inautenticità*, Verona, Ombre Corte, 2006.



- G. H. HARTMAN, *La critica nel deserto. Uno studio sulla letteratura contemporanea*, a cura di V. Fortunati, G. Franci, Modena, Mucchi, 1991.
- A. HAUSER, *The Philosophy of Art History*, Cleveland, New York, The World Publishing Company, 1963.
- R. HEFTRICH, *Novalis. Vom Logos der Poesie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1969.
- M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1979.
- M. HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1988.
- M. HEIDEGGER, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1997.
- M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di G. Zaccaria, I. De Gennaro, Milano, Marinotti, 2000.
- M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
- M. HEIDEGGER, *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987.
- M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- R. HEINE, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*, Bonn, Bouvier, 1974.
- W. HEISENBERG, *Mutamenti nelle basi della scienza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.

- I. HENNEMANN BARALE, *Poetisierte Welt. Studi sul primo romanticismo tedesco*, Pisa, ETS, 1990.
- D. HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1992.
- D. HENRICH, *Metafisica e modernità. Il soggetto di fronte all'assoluto*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier, 2008.
- D. HENRICH, *Selbstverhältnisse. Gedanken und Auslegungen zu den Grundlagen der klassischen deutschen Philosophie*, Stuttgart, Reclam, 1982.
- D. HENRICH, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität-Weltverstehen-Kunst*, München, Wien, Hanser, 2001.
- J. HÖRISCH, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Die Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.
- E. HUGE, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Stuttgart, Metzler, 1971.
- Idealism without Absolutes. Philosophy and Romantic Culture*, edited by T. Rajan, A. Plotnitsky, Albany, State University of New York Press, 2004.
- Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo, P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964. Vorlagen und Verhandlungen*, herausgegeben von W. Iser, München, Fink, 1966.
- H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

P. O. KRISTELLER, *Il sistema moderno delle arti*, a cura di P. Bagni, Firenze, Alinea, 2004.

T. S. KUHN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978.

*Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. Und 19. Jahrhundert*, herausgegeben von A. Bauereisen, S. Pabst, A. Vesper, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009.

G. KURZ, *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart, Metzler, 1975.

P. LACQUE-LABARTHE, J.-L. NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

*L'altra estetica*, a cura di M. Ferraris, P. Kobau, Torino, Einaudi, 2001.

*L'arte come forma di sapere*, a cura di E. Bonessio di Terzet, Genova, Università di Genova, 1985.

*Le arti e le scienze*, a cura di S. Zecchi, Bologna, Il Mulino, 1996.

N. LOHSE, *Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 1988.

A. O. LOVEJOY, *L'albero della conoscenza. Saggi di storia delle idee*, Bologna, Il Mulino, 1982.

J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1987.

- M. MACCIANTELLI, *Presagi jenensi. Sui presupposti estetico-filosofici del romanticismo*, «Studi di estetica. Rivista semestrale fondata da Luciano Anceschi», 6, 1992, pp. 53-72.
- J. J. MCGANN, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Chicago, London, University of Chicago Press, 1983.
- M. MANOTTA, *La lirica e le idee. Percorsi critici da Baudelaire a Zanzotto*, Roma, Aracne, 2004.
- H. MARCUSE, *La dimensione estetica*, Milano, Mondadori, 1979.
- O. MARQUARD, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- F. N. MENNEMEIER, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*, München, Fink, 1971.
- W. MENNINGHAUS, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.
- E. MILLÁN-ZAIBERT, *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*, Albany, State University of New York Press, 2007.
- L. MITTNER, *Ambivalenze romantiche. Studi sul Romanticismo tedesco*, Messina, Firenze, D'Anna, 1954.

- Modernità dei romantici*, a cura di L. M. Crisafulli Jones, A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci, Napoli, Liguori, 1988.
- G. MORETTI, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Bologna, Cosmopoli, 1995.
- G. MORETTI, *Hestia. Interpretazione del romanticismo tedesco*, Roma, Iana, 1988.
- G. MORETTI, *Il genio. Origine, storia, destino*, Brescia, Morcelliana, 2011.
- G. MORETTI, *Introduzione all'estetica del Romanticismo tedesco*, a cura di I. Teodori, Genova, Nuova Cultura, 2007.
- G. MORETTI, *L'estetica di Novalis. Analogia e principio poetico nella profezia romantica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991.
- E. MORIN, *Il metodo*, Milano, Cortina; vol. I: *La natura della natura*, 2001; vol. II: *La vita della vita*, 2004; vol. III: *La conoscenza della conoscenza*, 2007; vol. V: *L'identità umana*, 2002.
- W. MÜLLER-FUNK, *Die Farbe Blau. Untersuchungen zur Epistemologie des romantischen*, Wien, Turia + Kant, 2000.
- F. NIETZSCHE, *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris, P. Kobau, Milano, Bompiani, 2001.
- A. NIVELLE, *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin, De Gruyter & Co., 1970.
- A. NIVELLE, *Les théories esthétiques en Allemagne. De Baumgarten à Kant*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

NOVALIS, *Del poeta regno sia il mondo. Attraversamenti negli appunti filosofici*, a cura di S. Mati, Bologna, Pendragon, 2005.

*Novalis. Poesie und Poetik*, herausgegeben von H. Uerlings, Tübingen, Niemeyer, 2004.

L. PAREYSON, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Edizioni di "Filosofia,,; vol. I: *Kant, Schiller, Fichte*, 1950.

L. PAREYSON, *Estetica dell'idealismo tedesco*, Milano, Mursia; vol. III: *Goethe e Schelling*, a cura di M. Ravera, 2003.

O. PAZ, *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1991.

O. PAZ, *L'arco e la lira*, a cura di E. Franco, Genova, Il Melangolo, 1991.

L. PIKULIK, *Frühromantik. Epoche-Werke-Wirkung*, München, Beck, 1992.

F. PISELLI, *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di Baumgarten*, Milano, Vita e Pensiero, 1991.

*Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*, herausgegeben von H. Bachmaier, T. Rentsch, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.

*Poetologien des Wissens um 1800*, herausgegeben von J. Vogl, München, Fink, 1999.

*Poetry and Epistemology. Turning Points in the History of Poetic Knowledge. Papers from the International Poetry Symposium Eichstätt 1983*, edited by R. Hagenbüchle, L. Skandera, Regensburg, Pustet, 1986.

K. R. POPPER, *Scienza e filosofia*, Torino, Einaudi, 1969.

- S. POTT, *Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*, Berlin, New York, De Gruyter, 2004.
- A. PRETE, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Milano, Feltrinelli, 1986.
- I. PRIGOGINE, I. STENGERS, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, a cura di P. D. Napolitani, Torino, Einaudi, 1981.
- M. RAYMOND, *Da Baudelaire al surrealismo*, Torino, Einaudi, 1968.
- F. RELLA, *L'estetica del romanticismo*, Roma, Donzelli, 2006.
- I. A. RICHARDS, *Science and Poetry*, London, Paul, Trench, Trubner, 1926.
- S. RICHTER, *A History of Poetics. German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*, Berlin, New York, De Gruyter, 2010.
- Romanticism and the Sciences*, edited by A. Cunningham, N. Jardine, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Romanticism in Science. Science in Europe, 1790-1840*, edited by S. Poggi, M. Bossi, Dordrecht, Boston, London, Kluwer, 2010.
- Romanticismo e filosofia*, a cura di G. Carchia, F. Vercellone, «Rivista di estetica», 34-35, 1990.
- Romanticismo e modernità*, a cura di C. Ciancio, F. Vercellone, Torino, Zamorani, 1997.
- Romanticismo e poesia*, «Rivista di estetica», 31, 1989.

*Romanticismo. Esistenzialismo. Ontologia della libertà*, Milano, Mursia, 1979.

*Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione*, a cura di S. Zecchi, Milano, Unicopli, 1987.

*Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, herausgegeben von R. Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978.

*Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, herausgegeben von G. Brandstetter, G. Neumann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

R. RORTY, *Conseguenze del pragmatismo*, Milano, Feltrinelli, 1986.

R. RORTY, *La filosofia e lo specchio della natura*, Milano, Bompiani, 1986.

R. RORTY, *La svolta linguistica*, Milano, Garzanti, 1994.

H. ROSENBERG, *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1975.

C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai postmoderni. Poeti, profeti e rivoluzionari*, a cura di G. Girardello, Torino, Einaudi, 1989.

G. SCARAMUZZA, *Sapere estetico e arte*, Padova, CLESP, 1981.

J.-M. SCHAEFFER, *Addio all'estetica*, Palermo, Sellerio, 2002.

J.-M. SCHAEFFER, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1983.

J.-M. SCHAEFFER, *L'arte nell'età moderna. Estetica e filosofia dell'arte dal XVIII secolo ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 1996.



H. R. SCHWEIZER, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der „Aesthetica“ A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung*, Basel, Schwabe, 1973.

*Scienza ed arte. Radici scientifiche dell'estetica*, a cura di P. Bisogno, G. Caglioti, Milano, Angeli, 1991.

H. SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1961.

P. B. SHELLEY, *Difesa della poesia*, Milano, Coliseum, 1986.

C. P. SNOW, *Le due culture*, Milano, Feltrinelli, 1964.

S. SONTAG, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998.

G. STEINER, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1999.

K. STIERLE, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München, Fink, 1997.

*Storia delle poetiche occidentali*, a cura di J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisgerber, Roma, Meltemi, 2001.

J. SYCHRAVA, *Schiller to Derrida. Idealism in Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

P. SZONDI, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1974.

C. TAYLOR, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993.

M. THALMANN, *Romantiker als Poetologen*, Heidelberg, Stiehm, 1970.

*The Elusive Synthesis. Aesthetics and Science*, edited by A. I. Tauber, Dordrecht, Boston, London, Kluwer, 1996.

*Transzendentalphilosophie und Spekulation. Der Streit um die Gestalt einer ersten Philosophie (1799-1807)*, herausgegeben von W. Jaeschke, Hamburg, Meiner; Bd. II, 1993; Bd. II.I, 1993.

H. UERLINGS, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart, Metzler, 1991.

*Unity of Knowledge. The Convergence of Natural and Human Science*, edited by A. R. Damasio, A. Harrington, J. Kagan, B. S. McEwen, H. Moss, R. Shaikh, New York, New York Academy of Sciences, 2001.

G. VATTIMO, *Addio alla verità*, Roma, Meltemi, 2009.

G. VATTIMO, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981.

G. VATTIMO, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999.

G. VATTIMO, *Poesia e ontologia*, Milano, Mursia, 1967.

F. VERCELLONE, *Nature del tempo. Novalis e la forma poetica del romanticismo tedesco*, Milano, Guerini e associati, 1998.

F. VERCELLONE, *Pervasività dell'arte. Ermeneutica ed estetizzazione del mondo della vita*, Milano, Guerini e associati, 1990.

- H.-D. WEBER, *Friedrich Schlegels „Transzendentalpoesie“. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*, München, Fink, 1973.
- H. WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- D. WELLBERY, *Romanticism and Modernity: Epistemological Continuities and Discontinuities*, «European Romantic Review», 3, 2010, pp. 275-289.
- W. WELSCH, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Reclam, 1996.
- L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1989.
- L. ZAGARI, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- M. ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, a cura di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 2002.
- S. ZECCHI, *La fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling*, Milano, Unicopli, 1984.

# Indice

Premessa	3
Introduzione. <i>Slittamenti di paradigma: arte come scienza</i>	11
Capitolo I. <i>Preliminari sul linguaggio della Frühromantik</i>	33
Capitolo II. <i>Estetica e transestetica. Alle origini della modernità</i>	57
Capitolo III. <i>La svolta romantica</i>	81
I. <i>La “rivoluzione estetica”</i>	81
II. <i>Dalla “Wissenschaftslehre” alla “Kunstlehre”</i>	94
III. <i>Il circolo dei saperi</i>	113

Conclusione. <i>“Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein”</i> . <i>Qualche nota finale</i>	125
Bibliografia	129
Indice	153